Untersuchungen
über die
höchste Vollkommenheit
in den Werken
der
Landschaftsmalerey.

Für
Freunde der Kunst
und der
schönen Natur.

Zweyter Theil.

Leipzig,
in der Schäferischen Buchhandlung.
1800.

X.

Ich habe meine Leser ungern so lange dabey aufgehalten, daß ich sie das von einander abgesondert betrachten ließ, was bey der Reverie vor der Landschaft immer innigst verbunden ist, und ich besorgte manchmal, sie würden ungeachtet meiner oben gegebenen Versicherung große Zweifel haben, ob es auch wirklich nützlich sey, alles so sorgfältig von einander zu scheiden. Es ist mir daher angenehm, zu demjenigen Theile meiner Untersuchung zu kommen, wo ich endlich das Getrennte wieder zusammenfassen und, nachdem ich die Schilderungen des Ausdrucks und der Bedeutung vollendet habe, zeigen kann, wie sich die Wirkungen derselben in der Reverie mehr oder weniger harmonisch vereinigen und der Landschaft Charakter geben. Da hierbey deutlich werden wird, wie nöthig zu gründlicher Beurtheilung des Charakters einer

Landschaft die abgesonderte Betrachtung der eben genannten Eigenschaften ist, so darf ich hoffen, es werden dadurch jene Zweifel meiner Leser völlig gehoben werden.

Zuvörderst muß ich aber erinnern, daß ich hier nicht von Landschaften spreche, welche nur eine der gedachten beyden Eigenschaften haben, aber der andern gänzlich ermangeln; denn obwohl dergleichen Komposizionen unter gewissen Umständen, wie ich weiter hin zeigen werde, sehr angenehme Reverien erzeugen können, so herrscht doch in diesen Reverien niemals jene vollkommene Harmonie, welche nach der im siebenten Abschnitte aufgestellten Definizion das unterscheidende Kennzeichen der Szenen ist, denen man Charakter zuschreiben kann. Soll man sich dazu berechtiget glauben, so muß man immer beydes, Ausdruck und Bedeutung, mögen übrigens auch beyde in sehr verschiedenem Grade vorhanden seyn, beysammen finden; und dabey muß man noch überdies bemerken, daß beyde Eigenschaften nicht blos zugleich auf die Seele wirken, sondern auch zusammenstim-

men, daß ihre Eindrücke sich nicht blos unter einander mischen, sondern auch mit einander verbinden. Um nun das letztere, wovon ich hier vorzüglich zu sprechen habe, gründlich zu beurtheilen, kömmt es besonders darauf an, daß man sich deutliche Begriffe von der Art verschafft, wie die Wirkungen des Ausdrucks und der Bedeutung harmoniren und einander wechselsweise unterstützen können. Ich versuche daher dies vor allen Dingen näher zu entwickeln *).

*) Ich füge hier über die Art, wie Kunstwerke überhaupt auf und durch das Gefühl wirken, einige Anmerkungen bey, welche etwas zur Erläuterung mancher meiner Behauptungen in diesem und dem achten Abschnitte beytragen werden.

Wir können zwar, wenn wir von einem Gefühle affizirt sind, das Objekt, das auf uns gewirkt hat, von der Veränderung unsers Zustandes, die dadurch bewirkt worden ist, unterscheiden und uns eine Vorstellung von dem wirkenden Objekte bilden, die von der Vorstellung von dem dadurch bewirkten Zustande verschieden ist; allein die Einbildungskraft scheint dergleichen reine Gefühlsvorstellungen (Anschauungen des innern Sinnes)

Wenn die Gefühle welche der Anblick einer Landschaft unmittelbar belebt, einander

nicht wohl reproduziren zu können, wenn sie nicht mit einer oder mehrern sinnlichen Anschauungen (Anschauungen des äußern Sines) verknüpft werden, die etwas mit der Gefühlsvorstellung zusammenhängendes oder verwandtes darstellen, und gleichsam (so wie die Anschauungen, an welche Begriffe geknüpft sind,) als Zeichen dienen, wodurch diese Gefühlsvorstellungen wieder erweckt und zum Bewußtseyn gebracht werden können. Wenigstens ist gewiß, daß wir, wenn wir uns eines einst gehabten Gefühls erinnern wollen, allemal (wofern wir anders nicht so eben von einem ähnlichen Gefühle affizirt sind, als wodurch allerdings ehemals aufgefaßte Gefühlsvorstellungen unmittelbar wieder belebt werden können) daß wir sag' ich dann allemal gewisse sinnliche Anschauungen in der Phantasie aufwecken, um jene Gefühlserinnerung zu finden. Man kann daher alle sinnliche (durch den äussern Sinn erhaltene) Anschauungen, welche die Einbildungskraft aufbewahrt, eintheilen in gleichgiltige, welche blos Erkenntniß von Objekten enthalten, und in affizirende, welche als Zeichen einer einer einst da gewesenen Gefühlsvorstellung dieselbe wieder ins Bewußtseyn bringen können.

ähneln und also den Anschauer in einen Gemüthszustand versetzen, wo er geneigt ist, nur

Beyde Arten von Anschauungen wirken nun immer wechselsweise auf einander, wenn die Phantasie durch Eindrücke von Kunstwerken in Bewegung gesetzt wird. Bald nämlich erwecken die Kunstwerke nur gleichgiltige Anschauungen; durch diese werden aber zufolge der Gesetze der Assoziazion verwandte affizirende Anschauungen aufgeregt und also Gefühle belebt; (die Kunst wirkt zunächst auf die Phantasie und durch diese auf das Gefühlsvermögen); bald beleben Kunstwerke durch ihre Eindrücke und die daraus unmittelbar entstehenden Gefühle Vorstellungen von ehemals gehabten ähnlichen Gefühlen, folglich auch die Zeichen dieser Vorstellungen, nämlich affizirende sinnliche Anschauungen und durch diese werden zufolge der Gesetze der Assoziazion verwandte gleichgiltige sinnliche Anschauungen aufgeregt; (die Kunst wirkt zunächst auf das Gefühlsvermögen und durch dieses auf die Phantasie.) Ob nun gleich alle Werke schöner Kunst auf beyderley Art Effekt thun, so ist doch zu bemerken, daß manche Kunstwerke vorzüglich auf die erstere Art wirken, nämlich die Werke der Redner und Dichter; andere, nämlich die Werke der bildenden Künstler, welche nicht durch Wortschrift, sondern durch Bilderschrift zu unserm Herzen

solche Vorstellungen zu verfolgen, welche mit denen harmoniren, die mit jenen Gefühlen und durch jene Gefühle erwacht sind; so ist die

sprechen, wirken hingegen vorzüglich auf die letztere Art.

Ferner ist zu bemerken, daß so wie jede Bestrebung mit einem Gefühle verbunden ist, jedes in der Seele belebte Gefühl auch mit einer Bestrebung verbunden ist; nämlich, wenn es ein angenehmes Gefühl ist, mit der Bestrebung den Zustand, in dem sich die Seele befindet, zu verlängern. Werden daher durch ein Kunstwerk (es sey nun auf die erstere oder letztere der eben beschriebenen Arten) angenehme Gefühle in der Seele belebt; so entsteht allemal einerseits ein Bestreben in der Seele, mehr Vergnügen zu empfinden, andererseits bietet sich ihr aber auch zugleich ein Vergnügen versprechender Stoff in den Anschauungen dar, welche zufolge der Gesetze der Assoziazion in der Phantasie belebt werden und unter welchen immer viele affizirende Anschauungen sind. Die Seele verfolgt daher diese in einem freyen blos durch Gefühle regulirten Ideenspiele und so entsteht die Reverie. Auf diese hat also der Ausdruck des Kunstwerks (sein Effekt auf's Gefühlsvermögen) immer den doppelten Einfluß, daß er zu Reverien reizt und Stoff liefert.

ganze Reihe seiner durch Gefühle belebten Vorstellungen mit einander verwandt, und diese lassen sich (auf eben die Art, wie oben bey den Wirkungen der Bedeutung beschrieben worden ist) unter eine Klasse bringen, welche durch einen Gattungsbegriff, dem sich alle diese einzelnen Vorstellungen unterordnen lassen, konstituirt wird. Eben so lassen sich, wie im vorhergehenden Abschnitte gezeigt worden ist, die Gedanken, zu welchen die Landschaft Anlaß giebt, wenn sie mit einander verwandt sind, unter eine Klasse bringen, welche durch den Gattungsbegriff konstituirt wird, dem in jedem jener einzelnen Gedanken, wenigstens einer der Begriffe, aus denen er besteht, untergeordnet ist.

Hat nun der Künstler die Objekte, aus denen er seine Szene komponirte, so glücklich gewählt, daß alle die Vorstellungen, welche sie durch Gefühle beleben, zu einer Klasse und zwar gerade zu derjenigen Klasse gehören, zu welcher auch die durch seine Objekte veranlaßten Gedanken gehören; oder umgekehrt (denn dies

ist wenigstens für den Anschauer gleich *) hat er seine Objekte so gewählt, daß alle Gedanken, welche sie erzeugen können, zu einer Klasse und zwar gerade zu derjenigen gehören, welcher die Vorstellungen, die sie durch Gefühle beleben, angehören: so hat in beyden Fällen der Künstler ein Werk hervorgebracht, das eine Reverie erzeugt, in welcher die vollkommenste Harmonie herrscht. Der Anschauer mag auffassen und verfolgen, was er will; immer steht das Folgende mit dem Vorhergehenden in Verbindung. Uiberläßt er sich anfangs vorzüglich seinen Gefühlen und verfolgt, was sich aus die-

*) Der Künstler kann bey der Erfindung einer Landschaft auf zweyerley Weise prozediren. Er kann zuerst vorzüglich auf die Gedanken und dann erst auf die Gefühle denken, die er durch seine Komposizion erwecken will (erst den Text dichten und dann die Melodie hinzuthun) oder umgekehrt erst den Effekt der Szene auf das Gefühl besorgen und dann die Ideen bestimmen, welche sie ausdrücken soll (den Text zur Melodie hinzuthun). Jede Methode mag ihre Vortheile und ihre Schwierigkeiten haben; die letztere scheint mir die vortheilhafteste zu seyn.

sen entwickelt, so hängt dies nicht nur unter sich selbst sondern auch mit dem zusammen, was in der Seele emporsteigt, wenn er späterhin mehr seinen Gedanken über die Szene nachhängt; fängt er mit diesen an, so wird er in eben die Regionen seiner Vorstellungen geführt, wohin er sich späterhin, wenn er sich mehr den auf sein Gefühl gemachten Eindrücken überläßt, versetzt sieht. Beydes bemerkt er, er mag sich nun entweder vorzüglich mit dem, was ihm die Landschaft unmittelbar zu denken und zu fühlen giebt, beschäftigen, oder er mag Vergnügen daran finden, in seiner Reverie vorzüglich bey dem zu verweilen, was sich aus jenen unmittelbar erzeugten Vorstellungen entwickelt. Ja so gar dann, wenn seine Reverie durch vermeidliche oder unvermeidliche Zufälle, durch äusserliche Störungen oder durch Kunstbetrachtungen unterbrochen und in mehrere Stücken zertheilt wird, (denn die Reverie immer wieder anzufangen, dazu fehlt es ihm bey einer solchen Landschaft gewiß nicht an Lust, wenn er nur sonst in der gehörigen Disposizion ist,) auch

dann bleibt ihm die durchgängige Harmonie seines Ideenspiels noch immer bemerklich; immer fängt die Seele wieder in der Tonart an, in welcher sie aufgehört hatte, und leicht und schnell erklingen, wenn nur die Pause der Unterbrechung nicht zu lange gedauert hat, alle die verwandten Saiten wieder, um die noch der leise Nachhall der zuletzt angeschlagenen Töne schwebt.

Bey einer Landschaft, die eine solche Revie erzeugt, kann man freylich nicht zweifelhaft seyn, ob sie Charakter hat; davon überzeugt schon die bloße Auffassung ihres Totaleindrucks, ehe man ihn noch in seine Bestandtheile zergliedert und diese von einander abgesondert betrachtet; wenn man dies aber dennoch thut, so geschieht es wenigstens nicht, um jenes Urtheil zu rechtfertigen, sondern nur um die Kunstgriffe, durch welche der Meister jenen Effekt hervorgebracht hat, kennen zu lernen, und gleichsam um sich die Zauberey, wodurch er die Seele ergriffen und beherrscht hat, natürlich zu erklären. Nun sind aber Landschaften, welche in

so hohen Grade Charakter haben, sehr rar und man hat sehr selten (mancher Anschauer gewiß niemals) das Vergnügen, eine so vollkommene Harmonie in seiner Reverie zu bemerken; weit öfterer findet man, daß diese zwar größtentheils zusammenhängt, daß aber einige Theile derselben sich mit den übrigen nicht gut verbinden wollen. Dann interessirt es uns aber sehr, so bald wir ein auf Gründe gestütztes Urtheil über den Werth und Rang der Landschaft fällen wollen, zu wissen, woran die Schuld liegt; und man sieht leicht ein, daß es nicht möglich ist, dies auszumachen, wenn man nicht die Reverie in ihre Bestandtheile auflös't und untersucht, welche Arten von Vorstellungen, ob die welche der Ausdruck, oder die welche die Bedeutung belebt, die Harmonie der Reverie begünstigten und welche ihr widerstritten.

Um darüber gehörig urtheilen zu können, muß man sich aber noch bestimmtere Begriffe, als ich hier so eben angegeben habe, von der Weise, wie Ausdruck und Bedeutung zusammenwirken können, zu verschaffen suchen. Ich

füge daher noch einige Bemerkungen über den Antheil bey, den jede der genannten Eigenschaften an dem Gelingen und der Vervollkommung der Reverie hat, welche über diese allgemeine Schilderung ihres Zusammenwirkens mehr Licht verbreiten werden.

Erstens: Die Bedeutung einer charakteristischen Landschaft bewirkt nicht nur, daß der Anschauer bey seiner Reverie niemals ungewiß schwankt, welche Richtung er nehmen soll, sondern auch, daß er sich auf eine Art von Vorstellungen beschränkt, da ihn der Ausdruck einladet, sich mit einer ganzen Gattung zu beschäftigen; die Bedeutung determinirt und spezialisirt die Reverie und bewirkt dadurch, daß sie schnell beginnt, rasch fortschreitet und bündig zusammenhängt.

Wie fern eine charakteristische Landschaft eine Reihe ähnlicher Gefühle belebt, gleicht sie, wie ich oben einmal gesagt habe, der Melodie eines Liedes, dessen Text man nicht weiß. Vernimmt die Seele diese harmonische Tonrei-

he, so wird sie gereizt, sich gleichsam einen Text dazu zu erdichten, das heißt, bey Vorstellungen, welche mit den erweckten Gefühlsvorstellungen verwandt sind, zu verweilen und sie zu verfolgen. Da jedoch diese sehr zahlreich und mannichfaltig sind, so schwankt die Seele leicht in einiger Unbestimmtheit und erwartet gleichsam noch einen Anstoß, um sich für eine Art derselben zu entscheiden; sie könnte mehrere Texte dichten, welche alle zur Melodie passen würden, und weiß nicht, welcher sie den Vorzug geben soll. Hat nun aber die Szene zugleich eine zum Ausdrucke passende Bedeutung, so sind der Seele mit der Melodie zugleich die Worte des Textes gegeben; sie hat nichts zu wählen, da die Wahl schon getroffen ist, sie braucht nichts zu suchen, weil sich alles von selbst findet, sie braucht keinen weitern Anstoß zu erwarten, da ihn ihr die Landschaft schon selbst giebt *). Sie kann z. B. bey'm Anblicke

*) Anschauer, deren Gefühlsvermögen sehr reizbar ist, und welche sich oft vor der wirklichen Natur ihren Reverien überlassen haben, be-

eines düstern, melancholischen Hayns nicht schwanken, welche Art von wehmüthigen Vorstellungen sie verfolgen soll; das von Mädchen bekränzte Grabmal erinnert sie an den Tod. Sie hat bey'm Anblicke eines lachenden, blühenden Gebüsches nicht zu wählen unter den mannichfaltigen heitern Vorstellungen, die sie verfolgen könnte; es ist das Glück der Liebe, an das sie der neben seiner Geliebten sitzende Schäfer erinnert. Die ernsten Gedanken,

dürfen freylich dieses Anstoßes nicht; der Brennstoff (von affizirenden Anschauungen) den ihre Phantasie enthält, geräth in Flammen, wenn nur einige Fünkchen (Gefühle) hineinfallen; sie brauchen keinen Text zur Melodie; sie sind Dichter, die sich ihn selbst schaffen können. Aber darauf ist freylich nicht bey allen Anschauern zu rechnen; den meisten giebt die (gemalte und selbst auch die wirkliche) Landschaft, wiefern sie sie mit Gefühlen affizirt, nur ein vages, flüchtiges, unbestimmtes Etwas, dessen schwache Anreizungen nicht hinreichend sind, ihre Phantasie in Bewegung zu setzen, wenn nicht die Bedeutung der Szene jenen ersten Eindrücken nachhilft und einigen Theilen jenes Etwas mehr Kraft und Nachdruck giebt.

welche eine große schwach erleuchtete Szene durch feyerliche Gefühle in ihr beleben kann, haben keinen unbestimmten Gegenstand; das Opfer, das auf einem heilgen Altare dargebracht wird, erhebt sie zu den Göttern. Mannichfaltige Vorstellungen von jener Ruhe der Seele, welche die Menschen auf so verschiedenen Wegen suchen, könnte der Anblick einer stillen Landgegend in der Beleuchtung des hinschwindenden Sommertages in ihr beleben; aber die kunstlose Hütte, die im Schooße des freundlichen Thales liegt und ihre heimkehrenden, von ihren Kindern empfangenen Bewohner leiten ihre Gedanken auf jene vielleicht einzig wahre Ruhe, die die glücklichen Menschen besitzen, welche von erkünstelten Bedürfnissen nichts wissen und alle natürlichen Bedürfnisse leicht befriedigen können. Kurz die Bedeutung der Szene giebt der Reverie bey einer charakteristischen Landschaft die Richtung, welche sie nehmen soll, und indem sie verhindert, daß der Anschauer nie lange schwanken und wählen kann, bewirkt sie, daß die Reverie sogleich,

nachdem seine Seele die ersten Eindrücke erhalten hat, mit Lebhaftigkeit beginnt.

Aus den hier angeführten Beyspielen erhellet aber auch zugleich, nicht nur wie die Bedeutung die beginnende Reverie determinirt, sondern auch wie sie die Reverie spezialisirt und dadurch das rasche Fortschreiten derselben befördert. Das Gebiet der Vorstellungen nämlich, welche bey einer Landschaft durch Gefühle belebt werden, ist immer weiter als das Feld der Vorstellungen, welche durch Gedanken über die Szene erzeugt werden; jene machen eine Gattung des Vorraths von Vorstellungen aus, den wir aufbewahren, diese nur eine Art jener Gattung; jene beyden zum Beyspiel angeführten Szenen durch wehmüthige oder fröliche oder feyerliche Gefühle belebten Vorstellungen gehören zu weitläuftigen Hauptklassen unserer Vorstellungen; die Gedanken an den Tod aber, oder an das Glück der Liebe oder an die Verehrung der Götter gehören nur zu kleinen Unterabtheilungen dieser Hauptklassen. Je näher nun (nicht blos der Gattung, sondern auch der

Art nach) die Vorstellungen verwandt sind, auf welche die Seele bey ihrem Ideenspiele geleitet wird, je kleiner die Region ist, in die sich alles, was in ihr durch Gefühle und Gedanken belebt wird, zusammen drängt und Licht und Wärme verbreitet; desto mehr gewinnt auch ihre Reverie an jenem innigen und bündigen Zusammenhange, desto sicherer wird es erreicht, daß alle einzelnen Bestandtheile einen hohen Grad von Lebhaftigkeit erhalten und daß niemals in der Reverie Lücken oder Stockungen entstehen können; die Seele hat immerfort nur gleichsam nach etwas sehr nahe liegenden zu greifen und braucht nur fortzuschreiten, niemals Sprünge zu machen.

Zweytens: Der Ausdruck giebt bey einer charakteristischen Landschaft nicht nur der Seele überhaupt die Stimmung, mit Ideen zu spielen, und diesen Ideen ihre Lebhaftigkeit; sondern ihm ist es auch vorzüglich zuzuschreiben, wenn die Nebenvorstellungen, die sich aus den unmittelbar von der Szene erhaltenen Eindrücken entwickeln, der Person des

Anschauers interessant werden. Der Ausdruck animirt die Reverie und giebt ihr leicht ein individuelles Interesse.

Daß es die Gefühle eigentlich sind, die der Anblick einer Szene erweckt, welche den Anschauer reizen, sich einer Reverie hinzugeben, habe ich schon oben unter der zweyten Nummer des siebenten Abschnitts aus einander gesetzt. Nun habe ich aber späterhin bemerkt, daß sich auch mit den Gedanken, welche die Szene veranlaßt, Gefühle verbinden können, und daß durch diese, besonders durch diejenigen Gefühle, welche in dem Anschauer entstehen, indem er mit dem Gemüthszustande der in der Szene erscheinenden Menschen sympathisirt, die Reverie etwas gewinnen kann. Allein ungerechnet, daß diese von Gedanken herrührenden Gefühle in der Regel immer schwächer sind, als die, welche der Anblick der Szene unmittelbar erzeugt; so ist auch gewiß, daß die erstern nicht einmal lebhaft werden können, wenn nicht die letztern die Seele gereizt haben, sich mit dem, was jene erstern hervorbringt, nämlich mit Ge-

danken über die Szene zu beschäftigen; die Seele muß immer erst etwas fühlen, ehe sie Lust bekömmt, so bey ihren Gedanken über die Szene zu verweilen, daß ihr diese wieder Gefühle geben können. Der Ausdruck bleibt also allemal die Hauptsache bey der charakteristischen Landschaft und bringt allemal, wenn er die Seele wirklich ergreift, Leben in die Reverie, selbst dann, wenn die Bedeutung nur wenig auf das Gefühl wirkt; da hingegen die Bedeutung, wenn sie auch noch so viel Gefühle belebt, noch so idyllisch-lieblich oder heroisch-edel ist, niemals der Reverie einen hohen Grad von Lebhaftigkeit geben kann, wenn der Ausdruck nur schwache Wirkung thut und die Reverie nicht animirt.

Doch kann auch, wie ich glaube, auf diese der Ausdruck oftmals noch einen andern nicht unwichtigen Einfluß haben. Unter den Vorstellungen, welche nicht unmittelbar durch die Szene belebt werden, sondern sich aus den ersten unmittelbaren Eindrücken der Szene im Fortgange der Reverie entwickeln, sind keine

anziehender als diejenigen, welche Verhältnisse betreffen, in denen sich entweder der Anschauer selbst befindet oder doch Personen stehen, an denen er Theil nimmt. Ob nun gleich der Landschafter auf dergleichen nur dem anschauenden Individuum interessante Vorstellungen (weil sie bey gemalten Landschaften niemals so lebhaft werden können, als bey wirklichen Naturlandschaften) gar nicht zu viel bauen und am wenigsten den Haupteffekt seiner Komposizion von ihnen erwarten darf; so muß er es doch immer sehr gern sehen, wenn es ihm gelingt, den Anschauer zu veranlassen, daß er, wenn auch nur in einigen flüchtigen Augenblicken, an sich selbst und an die, welche ihm lieb sind, denkt; die ganze Reverie gewinnt dadurch allemal ungemein viel an Interesse. So oft aber dies der Landschafter erreicht, so hat er es dünkt mich immer mehr dem Ausdrucke als der Bedeutung seiner Szene zuzuschreiben. Erkenntnißvorstellungen, dergleichen die letztere belebt, führen, selbst wenn sie von Gefühlen begleitet sind, immer mehr auf das Allgemein-interessante als

auf das Personell- oder Individuell-interessante; wir denken z. B. bey'm Anblicke einer Grabstätte oder ländlichen Hütte in der Landschaft leichter an den Tod und ein ruhiges Leben überhaupt, als gerade an unsern Tod oder an Todesfälle geliebter Personen und an unsere oder unserer Freunde Wünsche, dem Geräusche der Welt zu entfliehen. Wenigstens kömmt es, wie schon im neunten Abschnitte bemerkt worden ist, wenn die Reverie die letztere Richtung nehmen soll, immer sehr darauf an, ob wir uns gerade zu der Zeit, da wir die Landschaft betrachten, in einer Stimmung befinden, wo uns dergleichen personell-interessante Gedanken sehr nahe liegen. Gefühlsvorstellungen hingegen, dergleichen der Ausdruck einer Landschaft aufregt, werden dünkt mich nie leicht in einem Anschauer belebt, ohne ihn in sich selbst hineinzuführen und ihn an allerley, was ihm persönlich interessant ist, zu erinnern. Nicht leicht wird z. B. jemand von den Gefühlen der stillen Trauer, welche der Anblick einer düstern, melancholischen Szene erregt, wirklich affizirt,

ohne (wenn er nur in der zur Reverie nöthigen, ruhigen Gemüthsverfassung ist) an ein und andres zu denken, was ihn oder Menschen, die ihm lieb sind, drückt oder gedrückt hat; nicht leicht wird jemand die Gefühle der Ruhe, welche die Betrachtung einer sanfterleuchteten stillen Szene belebt, wirklich empfinden, ohne einen seufzenden Wunsch nach jener Stille der Seele zu thun, die er vergebens sucht, oder bey dem beseligenden Gedanken einen Augenblick zu verweilen, daß er sie besitzt. Gefühle scheinen mir mit einem Worte weit näher mit Erinnerungen an unsere persönlichen Verhältnisse zusammenzuhängen, als Gedanken; und daraus scheint mir zu folgen, daß, wenn der Reverie solche persönlich- oder individuell-interessante Vorstellungen beygemischt sind, dieses weit mehr dem Ausdrucke als der Bedeutung zuzuschreiben ist. Indessen will ich damit nicht behaupten, als ob die letztere gar keinen Antheil daran hätte; sie trägt allerdings, wofern sie nur mit dem Ausdrucke harmonirt, auch dazu bey, indem sie alsdenn auch diese personell-interessanten Neben-

vorstellungen spezialisirt. Fällt z. B. bey einer düstern Szene von melancholischen Ausdrucke dem Anschauer etwas trauriges ein, das ihn unmittelbar angeht, so ist es, wenn sie eine entsprechende Bedeutung hat und z. B. ein Grabmal darstellt, gewiß ein Gedanke an seinen Tod oder an irgend einen geliebten Verstorbenen.

Aus diesen beyden Bemerkungen über den Antheil, welchen Bedeutung und Ausdruck an der Erzeugung der Reverie bey einer charakteristischen Landschaft haben, erhellet nun, warum beyde Eigenschaften, obgleich die letztere den wichtigsten Einfluß auf die Reverie hat, gleich nothwendig sind, wenn diese ergötzende Lebhaftkeit und bündigen Zusammenhang haben soll. Zugleich aber wird dadurch auch noch deutlicher, als oben gezeigt worden ist, warum es, wenn man jener Lebhaftigkeit und jenen Zusammenhang nicht durchgängig in seiner Reverie bemerkt und also der Landschaft Charakter im höchsten Grade nicht beylegen zu können glaubt, nothwendig ist, Ausdruck und Bedeutung abge-

sondert zu betrachten, und ehe man noch darüber urtheilt, wie viel oder wie wenig Uibereinstimmung unter ihnen ist, erst zu erforschen, in welchem Maaße beyde vorhanden sind. Ich habe indessen über die Art, wie man das letztere erforscht, hier nichts hinzuzufügen, da es bey dem ganzen achten und neunten Abschnitte mein Zweck gewesen ist, dazu Anleitung zu geben; blos über die verschiedenen Resultate, die man durch diese Untersuchung herausbringen wird, habe ich noch etwas hinzuzusetzen.

Bey den meisten Landschaften, welche eine wenigstens zum Theil zusammenhängende Reverie erzeugen, findet man entweder, daß sie viel Bedeutung und wenig Ausdruck haben, das heißt, daß in den Gedanken, welche sie erzeugen, mehr Einheit (Verwandtschaft) ist, als in den Gefühlen, die sie erregen; oder umgekehrt, daß sie viel Ausdruck und wenig Bedeutung haben, das heißt, daß in den Gefühlen, welche sie (unmittelbar) beleben, mehr Einheit (Aehnlichkeit) ist, als in den Gedanken, zu denen sie Veranlassung ge-

ben. Findet man nun weiter, daß die geringere Anzahl verwandter Vorstellungen, welche durch die Eigenschaft belebt werden, die in schwächern Grade vorhanden ist, sich unter eben die Klasse bringen läßt, zu welcher die größere Anzahl verwandter Vorstellungen gehört, die durch die Eigenschaft belebt werden, welche in stärkern Grade vorhanden ist; findet man z. B. daß das wenige Zusammenhängende, was die Landschaft zu denken giebt, von eben der Art ist (sich auf den nämlichen Begriff bezieht) als das viele Wohlharmonirende, was sie durch Gefühle belebt, oder daß das wenige Harmonische, was sie durch Gefühle aufregt, von eben der Art ist (sich auf den nämlichen Begriff bezieht) als das viele Wohlzusammenhängende, was sie zu denken giebt: so kann man allerdings in beyden Fällen der zu beurtheilenden Landschaft Charakter beylegen; nur freylich im geringern Grade und in zweyerley sehr verschiedenen Sinne, zu dessen Bezeichnung ich hier ein Paar Namen vorschlagen will.

Weil man nämlich sagen kann, der Landschafter sey, wiefern er seiner Szene Ausdruck giebt, blos Maler (im engern Sinne) das heißt, auf das Gefühl wirkende Gestalten aus Formen und Farben schaffender Künstler; wiefern er aber der Szene Bedeutung giebt, sey er Dichter, das heißt Ideen durch Ideenzeichen (welches hier Gestalten sind) darstellender Künstler; und weil man daher auch den Ausdruck die malerische Einheit, die Bedeutung hingegen die poetische Einheit der Landschaft nennen kann: so glaube ich würde es nicht unschicklich seyn, wenn man in dem ersten der oben genannten Fälle, wo man wenig Bedeutung und viel Ausdruck in einer Landschaft findet, sagte, sie habe poetisch - malerischen und im zweyten Falle, wo man in einer Landschaft wenig Ausdruck und viel Bedeutung findet, sie habe malerisch - poetischen Charakter.

Indessen giebt es auch Landschaften, welche beyde Eigenschaften in beynahe gleichen Grade und zwar nicht vollkommenen Ausdruck und

vollkommene Bedeutung, aber doch viel Ausdruck und viel Bedeutung haben, bey welchen auch beyde harmonisch zusammenwirken. Solchen Szenen kann man nun zwar nicht sofort Charakter im höchsten Grade beylegen, weil man, so viel auch in der Reverie zusammenstimmt, doch noch immer manches bemerkt, was sich mit den übrigen nicht gut verbinden will; sie sind daher auch nicht sofort für das Höchste oder für das Ideal zu halten, das sich durch die Landschaftsmalerey erreichen läßt: indessen sind sie, weil sie sich dem Höchsten wenigstens nähern, sehr hoch zu schätzen und können, wenn man sie durch einen eignen Namen von den übrigen minder vollkommenen Gattungen charakteristischer Landschaften unterscheiden will, da ihre Meister das Ideal, ob sie es gleich nicht erreichten, wenigstens vor Augen gehabt, und alle ihre (malerischen und dichterischen) Talente wirken zu lassen wenigstens versucht haben, Landschaften von idealisirten Charakter genennt werden.

Es ließen sich vielleicht auch unter den charakteristischen Landschaften dieser Art noch einige Unterabtheilungen festsetzen und beschreiben; allein ich besorge meine Leser durch diese Kombinazionen abstrakter Begriffe zu ermüden, und fürchte, wenn ich mich durch Anführung von Beyspielen deutlich machen wollte, entweder wenn ich viele anführte und diese mit der gehörigen Ausführlichkeit beschrieb, zu weitläuftig für meinen Zweck zu werden, oder, wenn ich mich auf wenige Beyspiele beschränkte, gerade solche zu wählen, die vielen meiner Leser unbekannt sind *). Ich überlasse dies daher denen,

*) Uiberhaupt ist die Anführung der Beyspiele in Schriften über die Malerey mit einigen Schwierigkeiten verbunden, auf die man, wie mich dünkt, oftmals nicht genug Rücksicht nimmt. Je mehr Kunstsammlungen nämlich der Verfasser einer solchen Schrift gesehn hat, desto leichter kann sichs treffen, daß er gerade solche Beyspiele anführt, welche seine Leser, die doch meistentheils die Tour von Europa nicht machen können, sondern gewöhnlich nur an ein Paar durch Kunstsammlungen berühmten Orten bekannt sind, in ihrem Leben nicht zu sehn bekommen. Dieser Unbequemlichkeit

die sich das Verdienst erwerben wollen, uns mit einem möglichst vollständigen kritischen Verzeich-

(welche vielleicht eine der Hauptursachen ist, warum theoretische Schriften über die Malerey so wenig praktischen Einfluß haben) läßt sich nun dünkt mich nicht anders abhelfen als dadurch, daß der Theoretiker, wenn er Beyspiele anführt, immer möglichst viele und wo möglich vorzüglich solche anführt, die in den Kunstsammlungen seines Vaterlands zu finden sind; wo denn ein Deutscher, der die Kunstschätze seines Vaterlandes kennt, wie ich glaube, bey keinem Zweige der Malerey verlegen seyn wird, einheimische Beyspiele zu finden. Noch allgemein verständlicher aber kann er zu werden hoffen, wenn er bey den Gemälden, die er anführt, nicht nur die Kupferstiche, die man davon hat, angiebt, sondern auch bemerkt, wie weit und worinnen sie das Original erreichen.

Auch wird es in vielen Fällen gut seyn, wenn er eine nicht blos kritisirende, sondern auch den Inhalt des Gemäldes (die Theile und Anordnung der Komposizion) möglichst veranschaulichende Beschreibung hinzufügt. Denn wenn man gleich aus dergleichen Beschreibungen nicht viel zu machen pflegt; auch allerdings nicht viel dadurch gewinnt, wenn sie Gemälde schildern, von deren Meister man noch gar nichts gesehen hat: so

nisse aller Arten von Produkten, welche die Landschaftsmalerey bis jetzt geliefert hat, zu be-

glaub ich doch, Künstler und Liebhaber, denen es nicht an Phantasie fehlt, werden eingestehn, daß eine nicht blos kurz und trocken, wie ein Aukzionskatalog, sondern ausführlich und ein wenig poetisch schildernde Beschreibung des Produktes eines Meisters, dessen Manier man schon kennt, eine ziemlich lebhafte und deutliche Vorstellung von einem Gemälde geben kann; wenigstens eine Vorstellung, welche dazu dient, daß man die Gründe des Urtheils, welches über das Gemälde gefällt wird, besser einsieht, und in den Stand gesetzt wird, selbst bey einem Gemälde, das man nicht gesehen hat, dem Kritiker nicht ganz blindlings auf sein Wort glauben zu müssen.

Gewiß ist wenigstens, daß durch solche Beschreibungen die Kunst, vermittelst der Sprache sich Vorstellungen von sichtbaren Gegenständen mitzutheilen (welche mir besonders was Beschreibungen von Landschaften anbetrifft keinesweges schon zur Vollkommenheit gebracht zu seyn scheint) sehr viel gewinnen, und also auch die Theorie der Malerey, welche ohne jene Kunst immer unvollkommen (nämlich unverständlich) bleiben wird, praktisch-nützlicher werden kann.

schenken. Ihnen wird es nicht schwer fallen durch zahlreiche Beyspiele (deren Beschreibung ihr eigentliches Geschäft ist) unter denen jeder Leser solche finden kann, die ihm bekannt sind, zu bestimmen und anschaulich zu machen, was unter dem Bessern das Beste ist. Nothwendiger scheint es mir, noch etwas über die Landschaften von kontrastirenden Ausdrucke und kontrastirender Bedeutung hinzuzufügen und zu zeigen, daß sie auf eben die Art als ich eben beschrieben habe, beurtheilt werden müssen; obgleich manches, was ich bisher gesagt habe, nur auf Landschaften von harmonischen Aus-

Uibrigens muß ich noch bemerken, um mir nicht selbst das Urtheil zu sprechen, daß ich jene Sorgfalt und Ausführlichkeit in der Behandlung der Beyspiele zwar für eine eigentliche Theorie, welche sich auf das Einzelne einlassen muß, nöthig finde; aber nicht glaube, daß sie bey Vorarbeiten für die Theorie nothwendig ist, dergleichen ich hier liefere und welche nur Begriffe von dem Allgemeinen geben und bestimmen sollen, für welche jeder der Kunst nicht ganz unkundige sich leicht selbst Beyspiele aufsuchen kann.

drucke und harmonischer Bedeutung zu passen scheint.

Man wird sich aus den vorhergehenden Abschnitten erinnern, wie nicht nur die Gedanken, zu welchen eine Landschaft veranlaßt, so mit einander kontrastiren können, daß sie, indem sie die Seele zu Vergleichungen reizen, eben durch ihren Widerspruch in die Reverie Verbindung und Zusammenhang bringen; sondern auch wie die durch die Landschaft (unmittelbar) erregten Gefühle einander so entgegengesetzt seyn können, daß sie sowohl durch ihren Widerstreit die Seele überhaupt animiren und in einen Gemüthszustand versetzen, wo sie geneigt ist, sich mit widersprechenden Vorstellungen zu beschäftigen, als auch durch die verschiedenartigen Vorstellungen, die sie in der Seele beleben, zu diesem vergleichenden Ideenspiele passenden Stoff liefern. Nun erhellet hieraus, daß auch bey solchen landschaftlichen Kompositionen, welche durch Kontrast Charakter haben, der vollkommenste Effekt eben sowohl vom Ausdrucke als von der Bedeutung abhängt. Wenn

man daher bey einer Landschaft, indem man ihre Totalwirkung auffaßt, mehr oder weniger bemerkt, daß sie durch den auffallenden, zu steten Vergleichen des Unähnlichen reizenden Widerspruch der Vorstellungen, welche sie aufregt, in die Reverie Verbindung und Zusammenhang bringt, so ist leicht einzusehen, daß man auch dann, um ein gründliches Urtheil über den Charakter der Landschaft zu fällen, beyde Eigenschaften von einander abgesondert betrachten und, ehe man über den Kontrast des Ganzen urtheilt, erforschen muß, wie viel Kontrast im Ausdrucke und wie viel Kontrast in der Bedeutung der Szene liegt. Wie man aber beydes erforscht, darüber habe ich hier nichts zu sagen, da ich im achten und neunten Abschnitte ausführlich davon gesprochen habe; ich bemerke blos, daß man dieselben Resultate herausbringen wird, die ich vorhin angegeben habe. Man wird nämlich finden, daß entweder beydes, die Gefühle und die Gedanken, welche die Scene belebt, unter einander im Widerspruche stehen, oder daß dies mehr bey den letztern als bey den

erstern, oder umgekehrt mehr bey den erstern als bey den letztern der Fall ist. Man wird also auch bey diesen Landschaften, welche durch Kontrast Charakter haben, eben so wohl als bey denen, wo er durch Harmonie entsteht, dreyerley Arten von Charakter unterscheiden und ihn im erstgedachten Falle den idealisirten, im zweyten den malerisch-poetischen und im letzten Falle den poetisch-malerischen nennen können.

Zuweilen findet man indessen auch Szenen, welche nur durch eine jener Eigenschaften kontrastirende Eindrücke hervorbringen, durch die andere aber blos harmonische. Man sieht z. B. eine mit ein Paar Hütten besetzte, durchaus stille und freundliche Landgegend, in welcher aber große Massen von Licht und Dunkel mit einander kontrastiren; oder man sieht kahle Felsenmassen, welche gegen das daran stoßende fruchtbare Thälchen auffallend abstechen, aber das Ganze ist von gleich schönen Formen zusammengebaut und gleich sanft und freundlich beleuchtet; wo denn im erstern Falle die Bedeutung harmonisch, der Ausdruck aber kontrastirend, im letztern Falle hingegen der Ausdruck harmonisch und

die Bedeutung kontrastirend ist. Solchen Scenen ist nun zwar nicht abzusprechen, daß sie sehr angenehme Reverien erzeugen können, welche auch etwas von jener, ich möchte sagen, unsteten Lebhaftigkeit haben, die den Reverien vor kontrastirenden Landschaften eigenthümlich ist; man könnte daher vielleicht zugeben, solche Szenen wären zu den Landschaften von malerisch-poetischem oder poetisch-malerischem Charakter zu rechnen. Allein genau betrachtet kann man ihnen Charakter (im strengsten Sinne genommen) nicht zuschreiben, wenigstens gewiß niemals idealisirten; weil die Reverie, die sie erzeugen, niemals eine durchaus sich gleich bleibende Lebhaftigkeit und einen durchaus bündigen Zusammenhang haben kann, und weil es in die Augen fällt, daß ihre Meister diesen vollkommenen Zusammenhang hervorzubringen (ihre Szene zu idealisiren) gar nicht zur Absicht gehabt haben.

Noch gewisser ist es, daß man denjenigen Landschaften niemals Charakter zuschreiben kann, (man müßte denn das Wort in einem andern Sinne nehmen, als ich es gebraucht habe) wel-

che zwar sowohl Ausdruck als Bedeutung haben, wo aber jede dieser Eigenschaften die Seele auf so verschiedenartige Vorstellungen leitet, daß daraus keine vollkommen harmonische und zusammenhängende Reverie entstehen kann, wie z. B. wenn eine mit Ruinen und Grabmälern besetzte Szene in den anmuthigsten Formen und muntersten Farben dem Auge entgegenlacht, oder wenn man ein nettes, freundliches Hüttchen mit seinen friedlichen Bewohnern in einer Waldpartie erblickt, der ihre großen Formen und ihr dämmerndes Licht einen feyerlichen Ernst geben. Solche Szenen können allerdings, wenn sie mit Wahrheit ausgeführt sind, sehr gefallen und so wie die minder vollkommenen Gattungen, die ich im zwölften Abschnitte schildern werde, wenn der Anschauer gerade in einer glücklichen Disposizion ist, sehr angenehme Reverien erzeugen: aber sie werden dergleichen Reverien (in welchen doch auch niemals vollkommener Zusammenhang herrschen kann) weder in allen Anschauern noch bey jedesmaliger Betrachtung hervorbringen; man kann also

auch diesen nur zufälligen Effekt nicht als die Wirkung einer ihnen beständig inwohnenden Eigenschaft betrachten und ihnen daher Charakter nicht zuschreiben.

XI.

Ich nähere mich nun dem ersten der beyden Ziele, die ich durch meine Untersuchungen zu erreichen suche, und komme zur Beantwortung der Frage, welche Art der jetzt existirenden Landschaften für die vollkommenste zu halten ist. Ich glaube indessen dabey nicht weitläuftig seyn zu müssen, da ich voraussetzen darf, daß meine Leser, wenn sie den in den vorigen Abschnitten aufgestellten Beschreibungen der Eigenschaften, die ich an Landschaftsgemälden unterscheide, ihre Aufmerksamkeit geschenkt haben, meine Meynung schon vorläufig wissen und schon von selbst errathen haben, daß ich alle diejenigen Land-

schaften zu der vollkommensten Art dieser Kunstwerke rechne, welche Charakter (also Schönheit, Ausdruck und Bedeutung) mit Wahrheit vereinigen.

Durch diese Beschreibung umfasse ich nun freylich eine weitläufige Klasse *), in welcher noch mannichfaltige Unterabtheilungen gemacht werden können und müssen; denn nicht nur der Charakter kann in sehr verschiedenen Graden vorhanden seyn, wie ich im vorhergehenden Abschnitte, wo ich den malerisch-poetischen, poetisch-malerischen und idealisirten Charakter unterschied, gezeigt habe; sondern auch die Wahrheit kann, wie ich im fünften Abschnitt gezeigt habe, in sehr verschiedenen Graden angetroffen

*) Eine weitläufige, aber nicht zahlreich besetzte Klasse. Es ist mit der Rangordnung der Kunstwerke wie mit der Rangordnung in der bürgerlichen Gesellschaft; je höher die Rangklasse ist, desto kleiner ist die Zahl derer, die dazu gehören. Auch sind beyde Rangordnungen darinnen ähnlich, daß in den vornehmern Rangklassen weit mehr Unterabtheilungen gemacht werden können und müssen, als in den niedern.

werden. Es kann also sehr mannichfaltige Kombinazionen des Mehr oder Weniger dieser beyden Eigenschaften geben, und das Urtheil über den Werth der Landschaften, in denen man diese beyden Eigenschaften antrifft, muß dadurch auf mannichfaltige Art modifizirt werden. So wird man z. B. einer Landschaft, welche viel Charakter hat, aber nur unvollkommen ausgeführt ist, einen ganz andern Rang anweisen, als einer Landschaft, die vielleicht von Seiten ihres Charakters minder schätzenswerth, aber mit ergreifender Treue dargestellt ist. Wollte ich indessen genauer zu bestimmen suchen, was sich über jede Unterabtheilung dieser Klasse im Allgemeinen sagen und über ihren Werth und Rang bestimmen läßt, so würde ich mich in eine weitläufige Untersuchung einlassen müssen, welche ich hier anzustellen, gerade wie im vorigen Abschnitte die Untersuchung über die verschiedenen Modifikazionen idealisirter Charaktere, nicht zweckmäßig finde. Ich würde, um mich meinen Lesern deutlich und diese trockne Untersuchung durch Veranschaulichung ein wenig unter-

haltend zu machen, Beyspiele anführen müssen, bey deren Schilderung ich theils für meinen Zweck zu weitläufig werden, theils zu sehr vom Allgemeinen abgeführt und auf zu viele Nebendinge geleitet werden würde. Auch könnte ich doch nicht gewiß seyn, ob ich nicht eine Klassifikazion entwürfe, welche diejenigen, die eine ausgebreitetere Kenntniß von den Produkten der Landschaftsmalerey haben, als die meinige ist, unvollständig finden würden. Ich überlasse daher auch dies den künftigen Bearbeitern der Theorie und beschränke mich auf einige allgemeine Bemerkungen.

Daß eine landschaftliche Komposizion wahr und mit treuer Nachahmung der Natur dargestellt sey, ist eine so unerläßliche Forderung, daß man den Landschaftsgemälden, welche sie nur unvollkommen erfüllen, niemals einen hohen Rang einräumen kann; mögen sie auch übrigens durch die poetische und malerische Einheit der dargestellten Idee noch so viel Vorzüge haben. Dergleichen mehr glücklich erfundene als glücklich ausgeführte, mehr in Hinsicht auf Aus-

wahl der Gegenstände als auf Darstellung derselben korrekte Gemälde sind zwar allerdings, wenn nur die Wahrheit nicht an zu vielen Stellen und zu auffallend verfehlt ist, auf den ersten Anblick sehr anziehend; allein sie versprechen in der That mehr, als sie leisten. Man hofft umsonst in der Szene einzugewohnen und ihre Unwahrheiten übersehen zu lernen; je länger man die Szene betrachtet, desto beleidigender werden diese, desto öfter zerstören sie die Illusion, desto öfter wird also auch die Reverie, der man sich vor der Szene, um ihren ästhetischen Gehalt kennen zu lernen, überlassen will, unterbrochen. Dadurch aber wird die unerläßliche Bedingung, unter der die Landschaft ihre volle Wirkung thun kann, unaufhörlich aufgehoben, und der ganze Gewinn, den die Betrachtung eines solchen Produktes gewährt, besteht darinnen, daß es den Anschauer zu dem (zwar allerdings auch ergötzenden) Versuche reizet, sich in der Phantasie ein Bild von dem zu schaffen, was der Meister hätte hervorbringen

können, wenn er die Naturgegenstände selbst eben so gut beobachtet hätte, als er ihre Eindrücke auf das menschliche Herz beobachtet hat *).

*) Oder auch: Wenn seine Hand mehr Fertigkeit gehabt hätte, die Bilder, die seiner Phantasie vorschwebten, auf die Leinwand überzutragen. Dies ist indessen niemals die einzige Ursache, wenn ein Landschafter, der nicht mehr Anfänger ist, sondern seine Hand schon lange geübt hat, die Wahrheit verfehlet; die Schuld liegt alsdenn immer vorzüglich darinnen, daß es ihm an Talente und Geschicklichkeit, die Natur zu beobachten, und an einem ihre Gestalten und Farben leicht und treu aufbewahrenden Gedächtnisse fehlt.

Beyläufig muß ich hier eine falsche Einbildung erwähnen, die sich manche Liebhaber und gerade diejenigen am ersten zu machen pflegen, welche viel Empfänglichkeit für die Schönheiten der Natur haben. Sie meynen, wenn sie nur die Fertigkeit der Hand hätten, ihre Ideen darzustellen, so würden sie schöne Landschaften malen können. Dies kann nun bey manchen wahr seyn, bey denen nämlich, die sich gewöhnt haben, nicht blos auf die Eindrücke, welche Naturgegenstände auf sie machen, sondern auch auf diese Gegenstände selbst zu achten und bey der Betrachtung der schö-

Indessen ist nicht immer der höchste Grad von ergreifender Wahrheit nothwendig, um einen Natur niemals blos ihr Ich, das affizirte Subjekt, sondern auch die affizirenden Objekte zu beobachten; allein bey den meisten ist es eine durchaus irrige Einbildung, und sie würden sich wundern, wenn ihrer Hand durch einen Zauberschlag mit einemmale die Fertigkeit mitgetheilt würde, darzustellen, was ihre Phantasie ihnen vorhält, daß sie in dieser nichts als undeutliche und unbestimmte Bilder vorfänden. Erst wenn man malen will, lernt man, daß man noch nicht sehn kann, und überzeugt sich, daß die Fertigkeit, die Natur wahr und treu nachzuahmen, weniger in den Fingerspitzen als in den Augen und der Seele sitzt.

Auf der andern Seite sollten sich aber auch die Künstler nicht einbilden, als ob diejenigen Liebhaber, welche keine genaue Kenntniß von dem ganzen Detail der Naturobjekte haben, über Landschaften nicht urtheilen dürften; sie können allerdings, wenn sie nur sich selbst zu beobachten verstehen, recht gut wissen, was ganze Naturobjekte, ob sie gleich ihr Detail nicht beachtet haben, für Eindrücke auf die Seele machen; ja sie wissen es so gar oft besser als viele Künstler, eben weil sie mehr sich selbst als die affizirenden Objekte beobachtet haben, dahingegen viele Künstler durch ihre

ner Landschaft, wenn sie nur Charakter hat, hohen Werth zu geben. Es giebt auch in der Landschaftsmalerey, so gut als bey den übrigen Zweigen der Malerey, eine gewisse, gleichsam nur nothdürftige Wahrheit, eine gewisse Treue ohne Ausführlichkeit, eine gewisse Weise, die charakteristischen Züge und Farben der Körper mit wenigen Pinselstrichen (touches spirituelles) und Tinten darzustellen, ohne das ganze Detail der Formen und Farben, die sich an ihnen unterscheiden lassen, dem Auge vorzulegen. Nun behaupten Landschaften, welche auf diese Weise behandelt sind, so bald die dargestellte Idee viele poetische und malerische Einheit hat,

stete Aufmerksamkeit auf das Detail der Naturobjekte oftmals verhindert werden, die Eindrücke genau zu beobachten, die der Anblick ganzer Objekte und Parthien auf ihre Seele macht. Nur die Günstlinge der Natur, die Meister vom ersten Range, welche es eben dadurch sind, daß sie das Talent haben, sich selbst und die Natur (im Ganzen und im Einzelnen) gleich scharf zu beobachten, können nichts von den Liebhabern erfahren, was sie nicht schon selbst wüßten.

unstreitig einen sehr hohen Rang; besonders gewährt auch ihre mechanische Vollkommenheit dadurch ein lebhaftes Vergnügen, daß der Meister bey dieser Manier, deren Gelingen mehr vom Können als vom Wollen, mehr von Fähigkeiten als von Fertigkeiten abhängt, nicht so wohl durch seinen Fleiß als vielmehr durch seinen Geist interessirt: indessen glaube ich doch nicht, daß sie zu den vollkommensten Produkten zu rechnen sind, welche die Landschaftsmalerey hervorbringen kann.

Die Phantasie hat bey der Betrachtung solcher Landschaften immer eine doppelte Beschäftigung; sie kann nicht blos die Vorstellungen, welche der Anblick der Gegenstände in ihr aufregt, verfolgen, sie muß sich auch zugleich bemühen, die Gegenstände selbst, welche dem Auge nur unvollkommen skizzirt erscheinen, erst gleichsam auszubilden und, um sich vollkommen zu täuschen, ihre Hauptumrisse mit mehr Detail auszufüllen. Daß nun beydes mit einander bestehen kann, daß die Phantasie zugleich dem Bilde nachhelfen und über das

Bild träumen kann, ist freylich nicht zu leugnen. Dies beweisen theils die leider nicht seltnen Landschaftsgemälde alter Meister, in denen durch die Länge der Zeit *) manche Parthien

*) Man weiß, daß der Maler, wenn er die Farbenstoffe, die er bey seinem Gemälde braucht, nicht mit Vorsicht wählt, diese Verwüstungen der Zeit beschleuniget werden, und daß die Schönheit seines Werks, wenn es den Keim des Verderbens schon in sich trägt, früher, gleichsam an einer Krankheit veraltert und hinstirbt, als es dem Laufe der Natur nach hätte geschehen sollen. Jedem Maler wird es also, wenn er wünscht, daß seine Werke nicht vor der Zeit alt und häßlich werden, und daß sie nicht blos seine Zeitgenossen, sondern auch die Nachwelt ergötzen mögen, nicht gleichgiltig seyn, alle Sorgfalt anzuwenden, um ihnen ein dauerhaftes Kolorit zu geben. Ganz vorzüglich aber kann dies dem Landschafter nicht gleichgiltig seyn, da nicht nur die Wahrheit seiner Gemälde, sondern auch der Ausdruck derselben, also das, was eigentlich seinen Werken Leben und Wirksamkeit giebt, eben sowohl von Farben als von Formen, eben sowohl vom Kolorite als von der Zeichnung abhängt. Der Geschichtsmaler kann weit eher hoffen, daß seine Gemälde, wenn sich auch die Farbe verwirft, doch noch Effekt thun, wenn nur die

unkenntlich gemacht oder entstellt worden sind, und welche, obgleich die Phantasie sich erst anstrengen muß, das unvollkommene Bild sich zu vervollständigen und das Fehlende oder Verdorbene wiederherzustellen und zu verbessern, dennoch oft so angenehme Reverien erzeugen; theils beweisen es die Reverien, in die man sich vor Zeichnungen und Kupferstichen verlieren kann, die entweder gar nicht gefärbt sind oder doch das Kolorit nur durch eine unvollkommene Illuminazion andeuten, und wo der Eindruck, den die Szene macht, nicht durch das, was das Auge anschaut, sondern durch das, was die Phantasie daraus gebildet hat, hervorge-

Formen der meisten Objekte noch kenntlich bleiben; eine Landschaft hingegen verliert fast alles, wenn sie die Farbe verliert. Hätte dies mancher der ältern Landschafter bedacht, oder hätte er die Erfahrung schon gehabt, die wir nun erlangt haben, wie manche schöne Ferne, die nun ein blauer Schandfleck geworden ist, wie mancher schöne Schattenplatz, der nun mit mitternächtlichem Dunkel bedeckt ist, würde uns nicht noch jetzt ergötzen!

bracht wird *). Da es nun noch unversehrte Landschaftsgemälde, die auf die vorhin beschrie-

*) Ich kann nicht unterlassen hierbey anzumerken, daß die Seele in diesen Fällen, ob sie gleich mehr das anschaut, was ihr die Phantasie, als das, was ihr das Auge vorhält, dennoch ganz anders prozedirt, als wenn durch die redenden Künste ihre Phantasie in Bewegung gesetzt wird. Wenn durch Worte ein Bild in der Phantasie belebt wird, so schaut es die Seele mit dem Bewußtseyn an, daß kein Objekt außer ihr da ist, welches Ursache dieser Vorstellung ist; sie denkt sich nichts gegenwärtig, nichts als wirklich vorhanden an einer Stelle, die das Auge erreichen kann. Wenn hingegen der Seele ein unvollkommen (mit Linien oder wenigen Farben) dargestellter Gegenstand vorspiegelt, als ob sie etwas gegenwärtiges in ihrem Gesichtskreise liegendes mit den Augen anschaute, so denkt sie sich das vollständigere, lebhaftere Bild, das dadurch in der Phantasie erweckt wird, als vorhanden an dem Orte, wo sie jene unbestimmte Gestalt erblickt, ob es gleich wirklich nur innerhalb ihrer Phantasie sich befindet. Im ersten Falle sind also ihre Phantasievorstellungen nur Vorstellungen von abwesenden Objekten; im zweyten Falle durch das täuschende Zusammenwirken der Eindrücke auf das Auge und der in der Phantasie erwachten Erinnerungen Vor-

bene flüchtige Art behandelt sind, der Phantasie weit leichter machen, dem Bilde nachzuhelfen, als verdorbene Gemälde und Zeichnungen oder Kupferstiche, und da bey diesen Gemälden die Reverie immer sehr gut von Statten geht, weil die Anstrengung, mit welcher die Phantasie das Bild sich ausmalt (gleichsam interpretirt) so unmerklich ist, daß sie einzig nur über das

stellungen von Gegenständen, welche gegenwärtig zu seyn scheinen.

Es läßt sich durch diese Bemerkung, welche, so leicht sie zu machen ist und so gemein sie auch scheint, dennoch in der Psychologie, wie mich dünkt, noch nicht genug benutzt worden ist, nicht nur die Art von Illusion, welche Zeichnungen, Kupferstiche, Skizzen, verdorbene oder flüchtig ausgeführte Gemälde und die Werke der bildenden Künste überhaupt hervorbringen, genauer erklären, sondern auch die Ursache mancher Illusion bey der Betrachtung der wirklichen Natur entwickeln z. B. der Grund der seltsamen Erscheinung, daß Menschen von schwachen Gesicht an einem entfernten Objekte, das sie nicht deutlich erkennen können, wenn sie hören, was es ist, weit mehr unterscheiden zu können glauben, als vorher.

Bild zu träumen (zu kommentiren) scheint: so möchte man allerdings glauben, dergleichen Gemälde gehörten, wenn in der Idee, die sie darstellen, durchgängig verbindende Einheit herrscht, zu dem Vortrefflichsten, was die Landschaftsmalerey hervorgebracht hat, und leisteten alles, was man von einem Landschaftsgemälde verlangen kann; wie fern man es nämlich als Produkt einer schönen Kunst betrachtet, zu dessen Vollkommenheit der höchste Grad von mechanischer Vollkommenheit (täuschender Wahrheit) nicht wesentlich gehört, sondern nur so viel als nöthig ist, um den vollen ästhetischen Effekt des Kunstwerks möglich zu machen *).

*) Ich weiß nicht, wie weit man sich in der Theorie der Geschichtsmalerey darüber vereinigt hat, was den Geschichtsgemälden, die nur flüchtig und skizzenartig behandelt sind, für ein Rang anzuweisen sey, und ob die Theoretiker, die solche Produkte sehr erhoben haben, wie z. B. Josua Reynolds (oder wie man sagt Burke) in seinen akademischen Reden gegen die Verehrer der niederländischen Ausführlichkeit Recht behalten haben. Wie aber auch die Sache stehen mag, so glaub' ich

Allein wenn man die Art, wie Landschafts-gemälde ihre vollkommenste ästhetische Wirkung thun können, genauer betrachtet, so überzeugt

es lassen sich aus dem Resultate dieser Untersuchung keine Folgerungen für die Landschaftsmalerey ziehen. Mag man immerhin flüchtig behandelten, aber schön gezeichneten und gut erfundenen Geschichtsgemälden, besonders wenn sie idealisirte Menschengestalten darstellen, den höchsten Rang zugestehn, wofern es erweißlich ist, was Reynolds behauptet, daß mit dem Feuer der Erfindung, welches der große Stil fordert, Sorgfalt der Behandlung nicht vereinbar ist; dieser Grundsatz der Würdigung kann nach meiner Uiberzeugung nicht für die Rangordnung der Landschaftsmalerey gelten. Der Effekt ihrer Werke hängt so sehr von dem Kolorite, das wenn es vollkommen seyn soll, immer eine fleißige Behandlung fordert, und so sehr von der Vollkommenheit der Illusion ab, welche ebenfalls fleißige Behandlung verlangt; sie sucht der Seele auf einem so ganz andern Wege beyzukommen, als die Geschichtsmalerey, welche selbst mit wenig Farbe und Täuschung durch ihre beseelten Gestalten immer lebhaft interessiren kann; daß so viel ich einsehe nothwendig die höchste Vortrefflichkeit ihrer Produkte nach ganz andern Grundsätzen beurtheilt werden muß, als bey der Geschichtsmalerey.

man sich, daß dazu ein sehr hoher Grad von Wahrheit gehört. Denn weil jener vollkommenste Effekt eine Reverie erzeugen soll, welche nur dann möglichst gut gelingen kann, wenn die Phantasie ohne erst dem Bilde nachzuhelfen blos aufzufassen braucht, was ihr das Auge vorhält, wenn der Schein ohne ihr Zuthun ihr als Wirklichkeit erscheint, wenn die ganze Thätigkeit der Seele gleichsam nur auf sie selbst konzentrirt ist, nicht auch zugleich nach aussen hin wirken muß, kurz wenn sie blos ruhig träumen, nicht auch zugleich mit Anstrengung schaffen muß; so ist dünkt mich klar, daß nur ein hoher Grad von täuschender Wahrheit, welcher nicht durch eine flüchtige, sondern auch nur durch eine möglichst fleißige, sorgfältige und ausführliche Behandlung erreicht wird, nothwendig ist, wenn ein Landschaftsgemälde seinen vollkommensten ästhetischen Effekt hervorbringen soll. Je öfterer der Anschauer dem Gemälde gegen über stehen kann, als stünde er vor einer wirklichen Landschaft, je zahlreicher die Momente sind, da er sich der Täuschung

ganz hingeben und ganz in sich einkehren kann; desto mehr findet er in sich selbst und desto mehr schreibt er dem Gemälde zu, desto reicher sind seine Reverien und desto reicher scheint ihm der Inhalt des Gemäldes.

Findet man daher bey einem Landschaftsgemälde, daß die Natur mit möglichster Treue dargestellt ist, daß die Behandlung Sorgfalt und Fleiß ohne Aengstlichkeit und Peinlichkeit zeigt; sieht man daß der Meister die beyden Klippen des Malers, zu viel und zu wenig Ausführlichkeit, zwischen denen besonders der Landschafter leicht scheitern kann, glücklich vermieden hat; sind seine Umrisse bestimmt ohne hart zu seyn, oder verschmolzen ohne verwischt zu seyn; hat er eine Menge Tinten aufgesetzt ohne die Farbe zu quälen; hat sein Pinsel weich und flau gemalt ohne die Drucker, welche dem Ganzen Kraft geben müssen, zu vergessen; hat das Duftige in seiner Szene zwar Unbestimmtheit, aber doch Umriß und Form, und das Körperliche zwar Bestimmtheit, aber doch weiche duftige Umrisse; kurz sieht man in dem Gemälde,

man mag es nun verstehen und sagen können wie es zugeht oder nicht, eine kleine Natur in Mignatur leben und weben, die immer wärmer und lebendiger wird, je länger man sie betrachtet: so kann man hoffen eines der vollkommensten Werke, welche die Landschaftsmalerey hervorzubringen im Stande ist, gefunden zu haben. Sieht man nun bey weiterer Prüfung und längern und mehrmaligen Anschaun, indem man sich seinen Reverien überläßt, daß in diesen immer ein bündiger Zusammenhang herrscht und kann also der Landschaft auch Charakter in hohen Grade (idealisirten Charakter) beylegen, so kann man sich überzeugen, daß man eins der vollendetsten Werke der Landschaftsmalerey vor sich hat und daß das Gemälde unter den vortrefflichen seiner Art zu den vortrefflichsten gehört.

Doch damit ist noch nicht entschieden, ob es auch unübertrefflich ist; dies macht den Gegenstand der zweyten Frage aus, deren Beantwortung ich mir bey meinen Untersuchungen zum Zweck gesetzt habe. Ehe ich jedoch dazu

fortgehe, scheint es mir nöthig zu seyn, noch einige Blicke auf die minder vollkommenen Arten von Landschaften zu werfen, welche nicht Charakter haben.

XII.

Dabey habe ich die doppelte Absicht, theils eine Tabelle aller Arten von Landschaften, die ich zur Uibersicht dessen, was ich bey meinen Untersuchungen über die vollkommenste Art derselben nebenbey gefunden habe, im folgenden Abschnitte beylegen will, deutlicher zu machen; theils einige Warnungen vor einseitiger Beurtheilung derjenigen Produkte der Landschaftsmalerey zu geben, die nicht zu ihren vorzüglichsten gehören.

Dergleichen Erinnerungen sollten, wie mich dünkt, bey Untersuchungen über die höchste Vollkommenheit von Kunstwerken niemals fehlen.

Denn man bemerkt es nur zu oft, daß viele Beurtheiler von Kunstwerken, so bald sie eine Idee von ihrer höchsten Vortrefflichkeit sich selbst gebildet oder von andern angenommen haben, diese überall realisirt sehen wollen und ungerecht oder gleichgiltig gegen diejenigen Kunstwerke werden, die hinter ihren Forderungen zurückbleiben. Selten beachten sie dann bey ihren Urtheilen den wichtigen Unterschied zwischen Mängeln und Fehlern (negativen und positiven Unvollkommenheiten) eines Kunstwerks; selten sind sie so billig, blos darauf zu sehen, was der Meister allem Anscheine nach hat leisten wollen und wie weit er es erreicht oder verfehlt hat, ohne ihn mit Meistern zu vergleichen, die sich offenbar höhere Zwecke vorgesetzt hatten; immer wollen sie mehr von ihm haben, als er gegeben hat, anstatt sich an dem zu ergötzen, was er gegeben und in solcher Vollkommenheit gegeben hat. Auf der andern Seite hingegen sind viele Beurtheiler wieder mit ihrem Beyfalle zu freygebig und tragen kein Bedenken, ob sie gleich wissen, worinnen die

höchste Vortrefflichkeit besteht, diejenigen offenbar unvollkommenen Produkte der Kunst, welche nur durch Zufall und weil sie sie gerade in einer sehr günstigen Stimmung fanden, auf sie eine große Wirkung gethan haben, dem Höchsten, was die Kunst erreichen kann an die Seite zu stellen, ohne zu bedenken, daß sie für andere unmöglich eben so viel Werth haben können, als gerade für sie. Jene ersten Beurtheiler suchen also die Vollkommenheit da wo sie nicht zu suchen ist; die letztern finden sie da, wo sie nicht zu finden ist; beyden können folglich zumal dann, wenn man sich mit ihnen über diese Vollkommenheit unterhält, einige zurechtweisende Erinnerungen niemals unnütz seyn.

In den letztgenannten Fehler, sein individuelles, zufälliges Wohlgefallen an einem Kunstwerke (dessen Vollkommenheit eben darinnen besteht, daß es allen gefällt) zum Maaßstabe seines Werthes zu machen, scheint man nun vorzüglich leicht bey der Beurtheilung von Landschaften verfallen zu können. Denn da ihr Werth nur durch die Reverien erkannt wer-

den kann, denen man sich bey Betrachtung derselben überläßt, und da diese nicht blos aus den Eindrücken, welche die Landschaft macht, sondern auch aus den Vorstellungen, die in dem Anschauer schon da sind, nicht blos aus dem, was in die Seele fällt, sondern auch aus dem, was schon in der Seele liegt, sich bilden: so muß es sich freylich oftmals treffen können, daß Landschaften, ob sie gleich nur schwache Eindrücke machen, wenn sie die Seele des Anschauers in einer günstigen Disposizion finden, so anziehende und lebhafte Reverien erzeugen, als die vollkommensten Landschaften immermehr, und also auch einen weit höhern Rang zu haben scheinen, als man ihnen eigentlich zugestehen kann. Wirklich hört man auch oft nicht nur andere bey Landschaften, denen man gar nicht zutraut, daß sie viel Wirkung thun und lebhafte und zusammenhängende Reverien erzeugen könnten, in enthusiastische Lobeserhebungen ausbrechen, in die man gar nicht einstimmen kann; sondern man findet sich auch wohl selbst zuweilen zu solchen übertreibenden

Lobeserhebungen veranlaßt, indem man vor Landschaften in höchstanziehende Reverien versinkt, ohne doch bey weiterer und genauerer Prüfung derselben die Eigenschaften in ihnen entdecken zu können, die zur Erzeugung solcher Reverien nothwendig gehören. In beyden Fällen nun, man mag sich oder andere durch eine zufällige, individuelle Stimmung getäuscht glauben, muß man, wenn man ein gründliches Urtheil über den wahren Werth der Landschaft (den sie für alle Auschauer hat) fällen will, auseinander zu setzen suchen, wie viel von dem empfundenen Effekte dem Gemälde selbst wirklich zuzuschreiben ist und wie viel davon blos durch die günstige Disposizion des Anschauers hervorgebracht worden ist, also der Landschaft selbst nicht angehört, sondern ihr nur durch den Zufall geliehen worden ist. Um dazu einige Anleitung zu geben, werde ich daher bey der Schilderung des Effekts und des Werthes der verschiedenen Arten charakterloser Landschaften, zu der ich hier fortgehe, auf die Ursachen jener Täuschungen vorzüglich aufmerksam zu machen suchen.

Die erste der drey Arten charakterloser Landschaften, die ich von einander unterscheide, machen diejenigen Landschaften aus, welche zwar Wahrheit und Schönheit, aber weder Ausdruck noch Bedeutung haben *).

*) Ich erinnere hier diejenigen meiner Leser, denen es vielleicht noch immer anstößig scheint, daß eine Landschaft soll Schönheit ohne Ausdruck haben können (weil sie mit diesen Worten nicht gerade die Begriffe verbinden, die ich damit bezeichne) an das, was ich über den Unterschied, die Verbindung und Trennung dieser beyden Eigenschaften im sechsten und achten Abschnitte gesagt habe. Auch hoffe ich, daß manches, was dort noch dunkel geblieben ist, durch den funfzehnten Abschnitt, welcher die Weise, wie der Künstler der Landschaft möglichst vollkommenen Ausdruck geben kann, schildern soll, wird erläutert werden.

Es kömmt, wenn man mich nicht mißverstehen will, vorzüglich darauf an, daß man bemerkt, eine Landschaft könne nicht blos Gefühle des Schönen (im engern eigentlichen Sinne) sondern auch andere ästhetische Gefühle (des Großen und Starken) und assozirte sinnliche Gefühle erwecken. Stimmen alle diese Gefühle harmonisch zusammen, dann le-

Dahin gehören alle die Szenen, welche weder durch die poetische Einheit der dargestellten Idee, noch durch den harmonischen Zusammenklang der Gefühle, die sie beleben, gefallen und nur ein vages, unbestimmtes Wohlbehagen erwecken, das sich mit der Belustigung an ihrer ergreifenden Wahrheit vermischt. Solche Szenen erzeugen in der Regel gar keine zusammenhängenden und langdauernden Reverien, sondern beleben nur allerley unverbundene Vorstellungen, die blos flüchtig durch die Seele gehen, ohne daß diese sie festhält und weiter verfolgt.

Zuweilen trifft sich's indessen, daß solche Kompositionen unerwartet viel Wirkung thun. Man findet in ihnen einen ungemein reichen, einen fast unerschöpflich scheinenden Stoff zu den anmuthigsten Reverien; man verweilet bey ihnen, ohne sich losreißen zu können mit eben

ge ich ihr Ausdruck bey; harmoniren sie nicht, aber die Landschaft enthält eine Menge Objekte, welche Gefühle des Schönen erwecken, dann schreibe ich ihr blos Schönheit zu.

so viel Vergnügen und Liebe als bey den vollkommensten Produkten der Landschaftsmalerey. Es ist z. B. eine höchsteinfache Szene, eine landschaftliche Kleinigkeit, fast könnte man sagen, Armseligkeit, und doch möchte man sie nicht um die reichste Komposizion vertauschen; ein andermal ist es eine weite Aussicht, wo alles buntschäckig durch einander geworfen ist, und doch hat man sie eben so gern, als die schönste heroische Landschaft, die durchaus im edelsten Stile kompouirt ist. Woher rührt nun der große Effekt, den dergleichen Szenen zuweilen thun?

Wie mich dünkt beynahe immer von einer deutlich bemerkten oder (welches noch häufiger der Fall ist) nur dunkel empfundenen Aehnlichkeit derselben mit Orten, an denen irgend einmal das Herz des Anschauers gerührt worden ist. Es ist die Erinnerung an frohe und wehmüthige in der Natur verlebte Stunden, an die Spiele der Kindheit, an die Rendezvous der ersten Liebe, an die Rückkehr auf die vaterländische Flur, an das Heimkommen zu seiner

Wohnung, an die Spaziergänge mit geliebten Freunden, und was könnte ich nicht noch nennen, was zuweilen einem Menschen von Gefühl auch die unbedeutendste Landschaft durch rührende Reminiscenzen werth machen kann. Nun wohl, er freue sich dieser Rührungen, aber er wundere sich nicht darüber, wenn sie andere nicht mit ihm theilen können und weiter nichts in dem Bilde finden können, als die treue Darstellung eines hübschen Platzes, auf dem man viel schönes Einzelnes beysammen sieht. Der Meister selbst würde sich vielleicht wundern, wenn er hörte, daß man mehr in seinem Gemälde findet, da er es auf nichts weiter angelegt hat.

Indessen hat eine solche Landschaft, wenn sie nur viel Schönes enthält und mit täuschender Wahrheit ausgeführt ist, allerdings auch einen bedeutenden Werth. Sie giebt zwar nicht jederman, aber doch denen ein sehr lebhaftes Vergnügen, die die Natur, entweder blos aus Liebhaberey oder weil sie sie nachzubilden versuchen wollten, genau beobachtet haben und sich

dabey von der Schönheit ihres Details, auf welches sie vorzüglich ihre Aufmerksamkeit richteten, oft haben rühren lassen. Diese werden also auch dem Meister, dessen Verdienst in treuer Nachahmung und Nachbildung der Natur sie zu beurtheilen verstehen, ihre Achtung nicht versagen; wenn sie gleich nicht unbemerkt lassen werden, daß er weder dichterische Anlagen, noch das Talent gezeigt hat, den Anschauer durch harmonische Gefühle in einen bestimmten Gemüthszustand zu versetzen, und wenn sie gleich wenigstens aus dem vorliegenden Werke *)

*) Bey Landschaftern scheint es noch nöthiger als bey den Meistern in andern Zweigen der Malerey, die Liebhaber der Kunstgeschichte zu warnen, daß sie nicht zu voreilig aus einigen wenigen Gemälden oder gar aus einem einzigen auf den ganzen Umfang der Talente des Meisters schließen. Wie viel Talent er zur treuen Darstellung und zur Erfindung schöner Objekte und schöner Kompositionen hatte, läßt sich zwar schon aus wenigen Produkten desselben ziemlich genau erkennen (es müßten denn Stücke von einer Manier seyn, die er in der Folge verändert hat) aber nicht, wie viel Talent er zur charakteristischen Kom-

schließen müssen, daß er mehr auf die gemeinen, die Seele zerstreuenden als auf die seltnern die

position hatte; denn bey keinem Zweige der Malerey haben sich Meister vom ersten Range so oft zu Werken herabgelassen, in denen man nur ihre Hand, nicht ihren Geist erkennt, und bey keinem Zweige der Malerey haben sich mittelmäßige Künstler so oft durch einen glücklichen Einfall über sich selbst erhoben und Werke produzirt, in denen man (in Hinsicht auf charakteristische Komposition) Vollkommenheiten entdeckt, die man in ihren übrigen Werken gar nicht zu finden gewohnt ist. Erst dann, wenn man einen großen Theil der Werke eines Landschafters gesehen, wenigstens, wenn man es nicht anders haben kann, in Kupferstichen gesehn hat, kann mit einiger Bestimmtheit wissen, ob er, wenn er wollte, charakteristisch komponiren konnte und es daher auch fleißig gethan hat, oder ob er es nur selten that und daher muthmaßen läßt, er habe wenig Sinn und Talent für diese Vollkommenheit von Landschaftsgemälden gehabt, und es sey mehr Zufall als Absicht, wenn er sie einmal einem seiner Werke gegeben hat.

In der Geschichte der Landschaftsmalerey (die mir überhaupt, so weit ich sie kenne, noch sehr unvollkommen zu seyn scheint) kann man hierüber wenig Belehrung finden. Sie verbreitet sich in ihren Schilderungen der Vor-

Seele festhaltenden und fixirenden schönen Naturszenen aufmerksam gewesen ist, und mehr in der Natur gesehn, als gedacht und gefühlt hat.

Die zweyte Art charakterloser Landschaften machen diejenigen aus, welche nicht nur viel Wahrheit und Schönheit, sondern auch Ausdruck, aber keine Bedeutung haben.

Man findet nicht selten Landschaften, in welchen keine bestimmte Idee ausgedrückt ist, die weder zu den ganz einsamen noch zu den belebten Naturszenen gehören, und den Anschauer weder bey Betrachtungen über gewisse Eigenschaften der Natur, noch bey Betrachtungen über gewisse Verhältnisse der Menschen festhal-

züge der berühmtesten Meister fast immer nur über die Eigenthümlichkeiten ihrer Talente für Wahrheit und Schönheit; über ihre Talente für charakteristische Komposizion aber fällt sie gewöhnlich nur wenige, viel zu vage und im Allgemeinen stehen bleibende Urtheile.

ten; aber ihre Formen, Lichter und Farben erzeugen nicht blos wie bey den eben beschriebenen charakterlosen Landschaften der erstern Art, ein vages unbestimmtes Wohlbehagen, sondern beleben eine Reihe einartiger Gefühle und versetzen in einen bestimmten Gemüthszustand. So kann z. B. eine von ruhenden Formen zusammengesetzte und matt beleuchtete Szene, über welche das durch neblichte Luft fallende Licht einen grauen Ton verbreitet, Gefühle einer wehmüthigen Stille geben; wenn dabey auch übrigens in der mit allerley armseligen und prächtigen bunt durch einander gestellten Gebäuden und Figuren angefüllten Gegend keine bestimmte Idee ausgedrückt ist; so kann eine Szene die von großen in eine milde Dämmerung gehüllten Formen zusammengesetzt ist, Gefühle einer feyerlichen Erhebung der Seele erwecken; obgleich übrigens die Idee, die sich in dieser ernsten Gebirgs- oder Waldszene hätte ausdrücken lassen, durch hin und her zerstreute Hüttchen, durch unbedeutende Hirten, Heerden und Wanderer, oder durch eine lustige Parfor-

cejagd gleichsam vertändelt ist. Die Szene hat dann nur malerische, nicht aber poetische Einheit.

Solche Landschaften können nun zwar in unbefangenen Anschauern niemals so zusammenhängende und langdauernde Reverien erzeugen, als charakteristische Landschaften; weil man sich bey Auffassung des Totaleindrucks von Landschaften niemals blos den Gefühlen, welche sie beleben, überlassen kann, sondern auch an das denken muß, was sie zu denken darbieten, und weil in diesem Falle das letztere weder unter sich selbst zusammenhängt, noch auch mit den Vorstellungen harmonirt, die durch Gefühle erweckt worden sind: indessen können doch dergleichen Szenen unter gewissen Umständen sehr anziehende Reverien erzeugen. Wenn nämlich der Anschauer entweder überhaupt einen herrschenden Hang hat, sich gewissen Gefühlen *) gern zu

*) Z. B. traurigen oder wehmüthigen Gefühlen, wie alle ein wenig empfindsame Menschen, oder Gefühlen einer stillen Ruhe der Seele, wie alle Menschen von sanften Charakter.

überlassen, oder wenigstens zu der Zeit, wo er eine solche Landschaft betrachtet, in einer Stimmung ist, da ihm gewisse Gefühle willkommen sind, so ist natürlich, daß er sich, wenn das Gemälde gerade diese Lieblingsgefühle und erwünschten Rührungen erweckt, gereizt findet, diesen ausschließend seine Aufmerksamkeit zu schenken und sich hinzugeben, andere verschiedenartige Vorstellungen aber, die das Gemälde darneben erweckt, nicht zu beachten. Er überläßt sich also z. B. bey jener stillen neblichten Aussicht, seiner Wehmuth, ohne sich um die damit nicht zu vereinigenden Reflexionen, die er über die Einwohner der Gegend machen könnte, zu bekümmern; er übersieht was ihn stören

Indessen kann man auch nicht empfindsam seyn und hat doch seine Zeiten, wo man leicht weich und wehmüthig wird, und man kann einen rauhen und selbst stürmischen Charakter haben, dennoch aber zuweilen das Bedürfniß fühlen, sich sanften Rührungen hinzugeben. Das Schicksal arbeitet der Kunst fleißig genug in die Hand und macht die Menschen durch Leiden sentimentalisch, wenn sie im Glücke zu roh bleiben.

könnte oder schafft es sich in Gedanken weg; er stellt sich z. B. bey jenem ernsten, heiligen Walde vor, was er auf ihn wirken würde, wenn die lärmenden Jäger vorübergeritten wären; er unterdrückt, was seinen Verstand beschäftigen will und hält sich an das, was sein Herz beschäftigt, — und so versinkt er freylich in eine lange und zusammenhängende Reverie eben sowohl, als wenn er eine charakteristische Landschaft betrachtet hätte, und das unvollkommene Bild wird ihm eben so lieb, als eines der vortrefflichsten seiner Gattung.

Dies mag denn auch immerhin geschehen; nur darf er sein Privaturtheil nicht zu einem allgemeinen machen wollen und verlangen, daß alle Anschauer dem Gemälde eben so viel Werth beylegen sollen, als er. Diejenigen, welche es ohne einen prädominirenden Hang oder eine nur temporelle Stimmung zu der Art von Gefühlen, die es erwecken kann, betrachten, werden dabey niemals in eine so lang dauernde und zusam-

menhängende Reverie versinken, als er; sie werden das unerklärliche Etwas *), das ihn so gewaltig ergriffen hat, immer nur flüchtig em-

*) Wenn eine Landschaft harmonisch auf das Gefühl wirkt, ohne doch zustimmende Gedanken zu erzeugen, so pflegt man zu sagen: Sie hat etwas trauriges, etwas großes, etwas heiteres u. s. w. weil man das Einartige ihrer Eindrücke nur dunkel empfindet und sich, da es mit Fremdartigen zu sehr vermischt ist, nicht getraut, die Klasse von Vorstellungen bestimmt zu bezeichnen, zu welcher dieses Einartige gehört. Man setzt auch wohl hinzu: Für mich hat die Landschaft etwas trauriges, heiteres u. s. w. theils weil man gegen sein Urtheil selbst mißtrauisch ist, theils weil man die Beystimmung anderer nicht erwartet, da man aus Erfahrung weiß, daß die meisten Anschauer viel leichter den ästhetischen Zusammenhang ihrer Gedanken, als das harmonische Zusammenstimmen ihrer Gefühle gewahr werden und, wo jener fehlt, gar keine Harmonie entdecken können. Ist aber beydes vorhanden, harmoniren die Gedanken und Gefühle, welche die Landschaft erzeugt, so trägt man auch kein Bedenken bestimmt zu sagen: Es ist eine traurige, große, heitere Szene u. s. w. und rechnet auf die Beystimmung aller derer, die gesunden Verstand und gesundes Gefühl haben.

pfinden und immer verhindert werden, diese dunkeln Gefühlsvorstellungen ungestört zu verfolgen, weil sie die Gedanken, welche das Bild in ihnen aufregt, immer davon wieder abbringen. Sie werden also auch niemals das Gemälde Landschaften an die Seite setzen, deren Effekt die ganze Seele ergreift, und welche jeden Anschauer, wenn er nur überhaupt für Kunsteindrücke dieser Art empfänglich ist, in Reverien versenken, ohne dazu erst einer besonders günstigen Stimmung und Vorbereitung desselben zu bedürfen.

Indessen werden sie auch nicht leugnen, daß dergleichen Werke ihren Werth und zwar, wenn sie mit viel Wahrheit und Schönheit wirklich viel Ausdruck verbinden, einen bedeutenden Werth haben. Denn das harmonische Zusammenstimmen der Gefühle, die sie erregen, bringt alsdenn doch schon immer einigen Zusammenhang in die Vorstellungen, welche den Anschauer beschäftigen, und erzeugt wenigstens eine Art von Reverie, gleichsam Fragmente eines Textes, dessen Zusammenhang sich leicht ahnden

läßt, ob er gleich viele Lücken hat. Sie gewähren also allerdings, zumal denjenigen Anschauern, deren Herz leicht zu treffen und zu rühren ist, viel Vergnügen und ergötzen sie mehr als Landschaften der erst beschriebenen Gattung, welche diesen daher billig den Vorrang lassen müssen. Auch erweckt der Meister eines solchen Werks schon mehr Interesse, als ein Meister, der eine Landschaft der ersten Gattung hervorgebracht hat, da er zeigt, daß er nicht blos die schöne, sondern auch die, ich möchte sagen, sentimentalische Natur beobachtet hat und nachzuahmen versteht. Man wird ihn also auch höher achten als einen Meister von Werken der erstern Gattung; dabey aber doch nicht unbemerkt lassen, daß es ihm noch an einem Talente, das zum vollkommenen Landschafter gehört, nämlich an poetischen Genie, gefehlt haben und daß er in der Natur mehr gefühlt als gedacht haben mag.

Eine dritte Art charakterloser Landschaften machen endlich diejenigen aus, welche zwar mit Wahrheit und Schönheit

Bedeutung verbinden, aber keinen Ausdruck haben.

Nicht wenige Komposizionen dieser Art giebt es besonders unter den heroischen Landschaften. Die Meister derselben glaubten, wie es scheint, manchmal alles gethan zu haben, wenn sie nur durch Figuren im antiken Kostüme und durch antike Tempel, Denkmäler, Brunnen, Prachtgefäße u. s. w. dem Anschauer andeuteten, daß er eine griechische oder römische Szene betrachte; darüber vergaßen sie aber, ihre Landschaft eben so anziehend für das Herz als für die Phantasie zu machen und drängten blos eine bunte Menge von Natur- und Kunstobjekten darinnen zusammen, die zwar insgesammt durch ihre gefälligen Gestalten ergötzen, aber gar nicht mit einander zusammenwirken, um eine Reihe einartiger Gefühle zu erzeugen *). Das nämliche bemerkt man indessen

*) Manche Komposizionen von Joh. Glauber und Albert Meyering gehören zu dieser Klasse; doch haben beyde auch Landschaften hervorge-

auch an manchen, besonders an kleinen, ländlichen mit modernen Bauwerken und Figuren besetzten Szenen, welche zwar poetische Ideen über das Landleben recht gut ausdrücken, aber doch keinen harmonischen Eindruck auf das Gefühl machen und z. B. weder blos ernst und feyerlich, noch auch blos munter und lachend, weder blos groß und edel, noch auch blos niedlich und anmuthig sind u. s. w.

Alle Szenen dieser Art können nun auch zuweilen, ob sie gleich eigentlich nicht Charakter haben und nicht durchaus harmonisch auf den Anschauer wirken, sehr anziehende Reverien erzeugen. Wenn nämlich dieser entweder überhaupt oder nur gerade zu der Zeit, da er eine solche Landschaft betrachtet, geneigt ist, sich mit den Ideen die sie ausdrückt, gern zu beschäftigen *),

bracht, welche mit Bedeutung viel Ausdruck verbinden.

*) Z. B. wenn er gern an die schöne alte Welt denkt, weil sie ihm durch das Studium ihrer Schriften und Kunstwerke lieb geworden ist, oder gern mit Reflexionen über das Landleben sich beschäftigt, weil er über die Vorzüge, die

wenn er reich an Vorstellungen ist, die mit diesen Ideen in Verbindung stehen und leicht aufgeregt werden können; so kann ihn die Szene allerdings reizen, sich eine lange Weile mit den Gedanken, die sie erzeugt, zu beschäftigen und es fehlt dabey seiner Reverie weder an Lebhaftigkeit, ob sie gleich die Szene nicht durch harmonische Eindrücke auf sein Gefühl gehörig unterstützt, noch an Zusammenhange, obgleich mit den in seiner Seele herrschenden Gedanken die Vorstellungen, welche durch Eindrücke auf sein Gefühlsvermögen belebt werden, wenig zusammenstimmen. Er beachtet die letztern nicht.

es vor dem Stadtleben voraus hat, oft nachgedacht hat. Indessen kann auch das Interesse für Ideen dieser Art, wenn man es gleich nicht immer hat, manchmal auf eine Weile sehr lebhaft werden; besonders kann, um nur eine der mannichfaltigen Ursachen davon anzugeben, Dichterlektüre dies bewirken. Wenn jemand kurz vorher ehe er Landschaften besieht, im Gesner oder Thomson gelesen hat, so ist ihm gewiß vieles sehr anziehend, was er in seiner alltäglichen, prosaischen Stimmung gar nicht beachtet haben würde.

Ihm ist es z. B. genug, wenn er sich nur in die goldnen Zeiten der Griechen, in die Environs von Athen oder nach Tempe versetzen, oder wenn er nur die einsame Wohnstätte einiger friedlichen Landleute unserer Zeiten betrachten kann; mag auch übrigens diese heroische oder ländliche Szene eine Physiognomie haben oder nicht; mag sie immerhin weder blos groß und ernst noch auch blos munter und lachend, sondern beydes zugleich und keins recht seyn; ihm genügt es, wenn sie nur hübsch ist; er verliert sich ohne etwas weiter zu brauchen in die lieblichsten Träume und trägt daher auch kein Bedenken ein Gemälde, das so viel Wirkung auf ihn thut, zu den vollkommensten zu rechnen, welche die Landschaftsmalerey hervorbringen kann.

Darinnen werden ihm aber nun diejenigen nicht beystimmen, die entweder jene Vorliebe für gewisse Ideen gar nicht haben, oder wenn sie sich auch dafür interessiren, doch nicht so leicht gereizt werden, sich damit (nämlich spielend) zu beschäftigen, wofern nicht ihre Seele

durch Gefühle in Bewegung gesetzt (animirt) wird; kurz die nicht blos sehen und denken, sondern auch fühlen müssen, wenn sie sich vor einer Landschaft in Reverien verlieren sollen. Diese Anschauer werden sich vielleicht erklären können, warum auf jenen die Szene so viel Wirkung gethan hat, aber aus eigner Erfahrung wissen, daß dies nicht bey allen Anschauern der Fall ist; sie werden daher auch eine solche Landschaft nicht denjenigen Landschaften an die Seite setzen, die, weil sie die ganze Sele ergreifen, jeden Anschauer, der nur übrigens die gehörige Empfänglichkeit hat, in langdauernde Reverien versenken, wenn er auch an der dargestellten Idee kein (blos zufälliges) individuelles und persönliches Interesse nimmt.

Indessen werden sie auch immer einer solchen Landschaft, wenn sie nur wirklich Schönheit und Wahrheit mit viel Bedeutung verbindet, ihren Werth nicht absprechen; da sie allerdings im Stande ist, vielen Anschauern ein sehr lebhaftes Vergnügen zu gewähren, ja selbst einer größern Anzahl von Anschauern, als

Landschaften der eben beschriebenen beyden ersten Arten; denn man findet unter den Freunden der Landschaftsmalerey Sinn für die poetische Einheit der Landschaft weit häufiger, als Sinn für die malerische Einheit derselben *). Auch

*) So wie man hinwiederum mehr Anschauer findet, die sich an einer Szene, welche viel Ausdruck ohne Bedeutung hat, lebhaft ergötzen, als solche, welche an einer Szene viel Wohlgefallen finden, die weder Ausdruck noch Bedeutung, aber Wahrheit und Schönheit hat. Hieraus lassen sich einige Bemerkungen über den Beyfall ableiten, den sich der Landschafter erwerben kann, der nicht blos als mechanischer Künstler von Leuten vom Metier bewundert zu werden wünscht, oder gar das Lob der ungebildeten Menge, er habe alles recht natürlich gemalt, zu erhalten sucht, welches sich bekanntlich jeder Sudler, der durch ein Paar Kunstgriffe das Auge zu täuschen versteht, leicht erwerben kann.

Produzirt er nämlich Landschaften der dritten Art (von Bedeutung ohne Ausdruck) so kann er auf ein sehr zahlreiches Publikum rechnen; eine poetische Idee gefällt fast jedem, der nur einige Bildung hat. Einem kleinern Kreiße von Liebhabern gefällt er, wenn er Landschaften der zweyten Art schafft (von Ausdruck ohne Bedeutung), denn die sentimenta-

werden jene Beurtheiler dem Meister des Gemäldes ihre Achtung nicht versagen und sein Talent dichterische Zusammensetzungen zu ersinnen, sie mit vieler Schönheit zu schmücken und mit

lischen Freunde und Beobachter der Natur, welche für Werke dieser Art Sinn haben, sind nicht allzuhäufig. Noch kleiner ist das Publikum, das seine Werke ganz zu genießen versteht (goutirt) und geneigt ist, wenn er Landschaften der ersten Art aufstellt, welche (ohne Ausdruck und Bedeutung) nur durch Schönheit und Wahrheit ergötzen; denn die Vorzüge solcher Produkte werden nur von Künstlern und von den seltnern Liebhabern, welche beynahe selbst Künstler sind, ganz empfunden und nach Würden geschätzt. Im erstern Falle ist also der Beyfall, den sich der Landschafter erwirbt, *ausgebreiteter*; er ist gleichsam populär gewesen und nun lobt ihn jedermann; im zweyten und dritten Falle hat er für einen kleinern Kreis geschaffen und der Beyfall der ihm zu Theil wird, ist *überlegter und herzlicher* (estime sentie). Will er beydes zugleich haben, will er allen gefallen, den ersten Kennern wie den letzten Dilettanten, den Eingeweihten wie den Layen; so schaffe er eine Landschaft von Charakter und stelle sie mit Treue dar; zu ihrem Lobe vereinigen sich alle Stimmen.

täuschender Treue darzustellen gebührend zu schätzen wissen; ob sie gleich dabey nicht unbemerkt lassen werden, daß es ihm an Aufmerksamkeit auf jenes harmonische Zusammenwirken der Gefühle, das uns zuweilen in der Natur so mächtig ergreift, gefehlt haben, daß er diese mehr an ihren poetischen Stellen als in ihren sentimentalischen Augenblicken beobachtet und mehr in der Natur gedacht und phantasirt als gefühlt haben mag.

Nach dieser Schilderung und Würdigung der minder vollkommenen, charakterlosen Landschaften wird nun meinen Lesern, wie ich hoffe, die hier folgende tabellarische Uibersicht aller Arten von Landschaften durchaus verständlich seyn, und sie werden sich nicht nur von jeder Art einen bestimmten Begriff machen, sondern auch die Gründe angeben können, warum ich ihr gerade diese Stelle anweise und ihr weder einen höhern noch einen niedrigern Rang zugestehe.

XIII.

Man kann alle Landschaften (nämlich alle diejenigen, welche wenigstens einige Schönheit und Wahrheit haben und daher zu den Werken schöner Kunst zu rechnen sind, als von welchen allein hier die Rede ist) *) zufolge der Grund-

*) Landschaften, welche blos wahr sind, ohne auch nur ein wenig schön zu seyn und welche ungeschickt behandelten Prospekten gleichen, sind nicht zu den Werken der Landschaftsmalerey, wiefern diese eine schöne und nicht eine mechanische Kunst ist, zu rechnen; weil sich ihre Meister nur als geschickte und verständige mechanische, nicht als genialisch fühlende und denkende Nachahmer der Natur gezeigt haben.

Landschaften, welche einzelne Schönheiten haben, ohne doch die Natur mit einiger Richtigkeit und Treue darzustellen, wie die Gemälde mancher Zimmerdekorateurs, gehören, so wie die ersten Versuche angehender Landschafter, zu den Schülerarbeiten, auf welche die Theorie, die es nur mit der Beurtheilung von Meisterarbeiten zu thun hat,

sätze, die ich bey meinen Untersuchungen gefunden habe, bequem in drey Klassen theilen.

Zu der ersten und untersten Klasse rechne ich alle Landschaften ohne Charakter. Im vorhergehenden Abschnitte, welcher der Betrachtung dieser Klasse gewidmet war, ist gezeigt worden, daß sie drey Arten unter sich begreift:

Erstens: Landschaften, welche weder Ausdruck noch Bedeutung, aber Schönheit und Wahrheit haben.

Zweytens: Landschaften, welche mit Wahrheit blos Ausdruck verbinden, aber keine Bedeutung haben.

Drittens: Landschaften, welche Wahrheit, Schönheit und Bedeutung, aber keinen Ausdruck haben.

Die zweyte Klasse begreift die Landschaften von verfehlten (widersprechenden nicht kontrastirenden) aber mit Wahrheit ver-

bey ihrer Klassifikazion nicht Rücksicht zu nehmen braucht.

bundenen Charakter*), über die ich zu Ende des zehnten Abschnitts gesprochen habe. Hierher gehören also

erstens: die Landschaften, welche zwar sowohl Ausdruck als Bedeutung haben, aber weil die Wirkungen beyder Eigenschaften nicht zusammenstimmen, sondern die Seele auf ganz verschiedenartige Vorstellungen leiten, keine vollkommene Reverie erzeugen können.

Zweytens: Diejenigen Landschaften, deren Ausdruck durch Kontrast frappirt, die aber eine einfache, durchaus harmonische Bedeutung haben.

Drittens endlich: Die Landschaften, deren Bedeutung durch Kontrast interessant ist, die aber einfachen durchaus gleichartigen Ausdruck haben.

*) Oben ist bemerkt worden, daß man allen Landschaften dieser Klasse Charakter im strengsten Sinne nicht zuschreiben kann; ich brauche indessen hier dieses Wort, weil einen verfehlten Charakter haben fast eben so viel heißt, als keinen Charakter haben.

Zur dritten und höchsten Klasse rechne ich alle die Landschaften, welche entweder harmonischen (einfachen) oder kontrastirenden (zwiefachen) Charakter mit Wahrheit vereinigen *). Diese Klasse hat also zwey Unterabtheilungen, in deren jeder sich

*) Die zu Anfange des eilften Abschnitts erwähnten Landschaften, welche zwar Charakter haben, aber nicht Wahrheit, führe ich unter keiner besondern Rubrik auf. Denn entweder sind sie wirklich fehlerhaft und stellen die Gegenstände nicht blos unvollkommen, sondern auch unrichtig dar; dann gehören sie zu den in der vorletzten Note erwähnten Schularbeiten und zeichnen sich unter diesen nur dadurch aus, daß ihre Verfertiger einige Anlage zur Komposizion verrathen; oder sie sind nur unvollständig ausgeführt und stellen nicht so viel an den Gegenständen dar, als man an ihnen sollte unterscheiden können; dann kann man sie zu den flüchtig behandelten charakteristischen Landschaften rechnen, und sie nehmen unter diesen die unterste Stufe ein; sie sind gefärbte Skizzen, in denen man blos die Idee erkennt, die der Meister dargestellt hätte, wenn er sie, und dies kann man unentschieden lassen, hätte ausführen wollen oder hätte ausführen können.

wieder, wie im zehnten Abschnitte gezeigt worden ist, folgende Unterarten unterscheiden lassen:

Erstens: Charakteristische Landschaften welche wenig Ausdruck und viel Bedeutung haben oder Landschaften von malerisch-poetischen Charakter.

Zweytens: Charakteristische Landschaften welche wenig Bedeutung und viel Ausdruck haben oder Landschaften von poetisch-malerischen Charakter.

Drittens: Landschaften welche viel Ausdruck und viel Bedeutung haben oder Landschaften von idealisirten Charakter.

Jede dieser drey oder vielmehr, wenn man beyde Unterabtheilungen zusammenrechnet, sechs Arten charakteristischer Landschaften läßt sich wieder nach den verschiedenen Graden von täuschender Wahrheit, mit welcher sie ausgeführt sind, in zwey Hälften theilen, wovon die erste diejenigen Landschaften begreift, welche nur flüchtig und die andere diejenigen, welche mit Fleiß und Sorgfalt ausgeführt sind.

Da nun die letztern, wie im eilften Abschnitte gezeigt wurde, immer die vorzüglichsten sind, so ergiebt sich hieraus, wie ich eben daselbst schon bemerkt habe, daß die höchste und letzte Stufe der ganzen Skala, auf welche sich die jetzt existirenden Landschaften vertheilen lassen, diejenigen einnehmen, die mit idealisirten harmonischen oder kontrastirenden Charakter einen hohen Grad von täuschender Wahrheit, welcher nur durch fleißige Behandlung erreicht wird, verbinden.

Dies ist denn kurz zusammengefaßt die Antwort, die ich auf die erste Frage, welche mich zu diesen Untersuchungen veranlaßte, gefunden habe; zugleich übersehen nun aber auch meine Leser die übrigen Resultate, auf die mich diese Untersuchungen nur im Vorbeygehn geführt haben und entschuldigen es nun hoffentlich um so eher, daß ich mich manchmal auf einem Nebenwege, der nicht gerade zu zu meinem Ziele führte, so lange aufhielt. Weit kürzer kann und werde ich aber bey Untersuchung der zweyten

Frage seyn, die mir noch zu beantworten übrig ist.

XIV.

Die Frage, ob es nicht Landschaften geben könne, die noch mehr Vorzüge, als die jetzt vorhandenen besten, in sich vereinigten, läßt sich wie alle ähnliche in den Theorien der bildenden Künste aufgeworfene Fragen auf zweyerley sehr verschiedene Weise beantworten; je nachdem der Theoretiker, der seine Meynung darüber sagt, eine mehr oder weniger ausgebreitete Kenntniß von den vorhandenen Kunstwerken hat.

Sind ihm nämlich die Werke aller berühmten Meister ziemlich vollständig bekannt, so wird er, wenn er jene Frage bejaht und die idealische Vollkommenheit schildert, die nach seiner Meynung noch nicht erreicht worden ist, die po-

sitive Versicherung hinzusetzen, daß bis jetzt Produkte von dieser Vollkommenheit wirklich noch nirgends existiren. Er weiß es mit Zuverlässigkeit, daß er nicht blos einigen, sondern allen Künstlern, mögen diese auch Muster vor sich haben, welche sie wollen, Vorbilder aufstellt, die sie nur in der Idee, nicht in der Wirklichkeit anschauen können, und kann behaupten, daß er sie auf ein ganz neues Feld der Kunst hinweiset *), das bis dahin noch gar nicht bearbeitet worden ist.

Kennt hingegen der Theoretiker, der eine Beschreibung seines noch nicht erreichten Ideals giebt, nicht alle sondern nur einen großen Theil

*) Gewöhnlich versteht man unter diesem Ausdrucke: dem Künstler neue, noch nie gebrauchte Sujets, neue Objekte der Darstellung, eine neue Materie vorschlagen. Ich verstehe hier darunter: Dem Künstler eine neue Behandlung (gebrauchter oder nicht gebrauchter Sujets) eine neue Form der Darstellung vorschlagen, ihm einen neuen Styl, ein neues Genre empfehlen, welches Eigenschaften (nicht Gegenstände) mit einander vereinigt, die man noch nie beysammen gesehn hat.

der vorhandenen Kunstwerke; so wird er, wenn es ihm nicht an dem bey Untersuchungen dieser Art so natürlichen, bescheidenen Mistrauen gegen seine Kunstkenntnisse *) fehlt, sein Ideal niemals den Künstlern in dem zuverlässigen Tone ankündigen und empfehlen, den sich ein beynahe alles umfassender Kenner erlauben darf. Er läßt es unentschieden, ob nicht das, was er für das Vortrefflichste hält, schon irgendwo exi-

*) Man kann sehr viel gesehn haben, aber das ist noch lange nicht alles; man kann auf manche Eigenschaften von Kunstwerken sehr achtsam gewesen seyn, aber nicht auf alle; manches lernt man erst dann an ihnen schätzen, wenn man von seinen Kunstreisen zurückkömmt. Auch ist das Gedächtniß ein sehr ungetreuer Aufbewahrer besonders der von Gemälden aufgefaßten Bilder; sie verbleichen bald wieder, wenn sie nicht durch neues Anschaun immer wieder aufgefrischt werden; ein Paar hervorstechende Züge erhalten sich vielleicht, aber von dem Ganzen bleibt blos ein Schatten übrig. Wer mag, wenn er dies bedenkt, über die feinsten Feinheiten der Vorzüge und Mängel abwesender, vor langer Zeit gesehener Gemälde ein absprechendes Urtheil fällen?

stire; er glaubt nicht allen Künstlern ein unerreichtes Vorbild aufzustellen, sondern nur denen, die ohngefähr eben so viel anschauliche Kunstkenntnisse haben mögen, als er; er verspricht nicht etwas zu schildern, das man nirgends findet, sondern nur etwas, das man gewöhnlich nicht findet, und versucht blos die Künstler auf ein Feld der Kunst aufmerksam zu machen, das, wie er gewiß weiß, zu wenig und, wie er nur vermuthet, fast noch gar nicht bearbeitet worden ist.

Wendet man nun das, was ich hier über die Aufstellung von Idealen in den Theorien aller bildenden Künste *) gesagt habe, insbe-

*) In den redenden schönen Künsten ist es weniger schwierig zu wissen, ob das Vortrefflichste, was man sich denken kann, schon erreicht ist oder nicht; da ihre vorzüglichen Werke nicht so zahlreich sind, als die Werke der bildenden Künste, und ohne große Schwierigkeit vollständig zusammengebracht und übersehen werden können, weil sie sich in's Unendliche vervielfältigen lassen, ohne das Geringste von ihrer Vollkommenheit einzubüßen; dahingegen die Kopien von den vorzüglichsten Werken der

sondere auf die Theorie der Landschaftsmalerey an, so ergiebt sich meines Bedünkens, daß man nicht erwarten kann, in dieser recht bald absolut (nicht relativ) bestimmt zu sehen, ob die Landschaftsmalerey mehr leisten kann, als sie wirklich schon hier und da geleistet hat. Die Werke der berühmtesten Landschafter sind viel zu sehr durch ganz Europa zerstreut, als daß ein Kenner, wenn er auch noch so weite Reisen macht, hoffen könnte, sich eine ziemlich vollständige Uibersicht des vortrefflichsten, was sie hervorgebracht haben, durch Betrachtung der Originale selbst zu verschaffen *). Will er sich zu

bildenden Kunst in der Regel immer hinter den Originalen zurückbleiben.

Auch scheint in diesen Künsten, wenigstens in manchen Zweigen derselben das Höchste nicht nur erreicht, sondern auch wirklich allgemein dafür anerkannt zu seyn; wo denn freylich die Untersuchung über das Ideal wegfällt. Vielleicht ist dies auch bey einigen Zweigen der bildenden Künste der Fall, z. B. bey der Bildhauerey, bey der Portrait- und Blumenmalerey; gewiß aber, wie ich glaube, noch nicht bey der Landschaftsmalerey.

*) Wer kömmt z. B. wenn er die gewöhnliche

dieser Uibersicht durch Betrachtung der in Kupfer gestochenen Kopien derselben verhelfen, so wird er finden, daß von vielen Meistern, oft gerade von denen, von welchen er am meisten erwartet, sehr wenige Gemälde in Kupfer gestochen sind und daß die Werke vieler andern Landschafter von Kupferstechern bearbeitet worden sind, welche entweder keine glückliche mechanische Behandlungsart gewählt hatten, um das Charakteristische der darzustellenden Gemälde auszudrücken (z. B. mit dem Grabstichel bearbeiteten, was nur die Radirnadel gut darstellen kann) oder sie in einer flüchtigen Manier behandelten, die von der Beleuchtung und Hal-

Künstler- und Kennertour macht, nach Spanien, wo so viel von den besten alten Landschaftern beysammen ist? Wer nach Rußland, wohin so wie in den ganzen Norden von Europa in der letzten Hälfte dieses Jahrhunderts so viel Schönes geschafft worden ist? Wer sieht, wenn er auch England besucht, alle die Landsitze, wo man gute Landschaftsgemälde antrifft? Und die Engländer haben deren so viele, alte und neue, von einheimischen und fremden Meistern.

tung der Originale höchst unvollkommene Vorstellungen giebt, oder auch gerade umgekehrt, um recht schön ins Auge fallende Kupferstiche zu liefern, die Originale nicht treu nachahmten, sondern wie sie es für gut fanden, verschönerten. Nun könnten zwar gute kritische, ins Einzelne gehende Beschreibungen von Landschaften (zumal von Landschaften solcher Meister, von denen man schon einige Gemälde gesehn hat) wenn man sie mit der Betrachtung von Kupferstichen verbinden wollte, den unvollkommenen Ideen, welche diese geben, nachhelfen; besonders auch von dem Effekte des Kolorits, welchen der Kupferstich immer nur so unvollkommen andeuten kann und welcher doch bey der Landschaft einen so wichtigen Antheil an dem Totaleffekte hat, etwas bestimmtere Vorstellungen geben: allein wir sind, wie ich schon bemerkt habe, sehr arm an solchen Beschreibungen. Die Kunstgeschichte, wo man sie zu finden hofft, beschäftigt sich beynahe ausschließend mit der Aufzählung des vortrefflichen Einzelnen in den Werken der berühmtesten Landschafter,

giebt aber von dem Totaleffekte ihrer Werke und von den Vorzügen derselben in Hinsicht auf Komposizion des Ganzen nur wenige und noch dazu meistens sehr unvollkommene Schilderungen. Es ist demnach wohl nicht zu erwarten, daß sich so bald ein Kenner finden wird, der bey diesen Schwierigkeiten *), zu einer ziemlich vollständigen Ansicht des bis jetzt in der Landschaftsmalerey erreichten Vortrefflichsten zu gelangen, mit völliger Zuverläßigkeit wird angeben können, ob es für den Landschafter ein Ziel gebe, das wirklich noch keiner seiner Vorgänger erreicht hat.

*) Manche davon werden, wie zu hoffen ist, mit der Zeit gehoben werden. Wir erhalten immer mehr gute Kupferstiche von Landschaften; auch fängt man an, überhaupt mehr von Landschaften zu schreiben und besonders sie besser zu beschreiben, als sonst. Wäre dies früher geschehen, hätten Kupferstecher und Schriftsteller (besonders die Verfasser der Kunstgeschichte) den Theoretikern der Landschaftsmalerey eben so gut in die Hand gearbeitet, als den Theoretikern der Geschichtsmalerey; so könnten jene freylich schon jetzt über vieles eben so positiv sprechen, als diese.

Weit eher können und werden sich Theoretiker finden *), die, weil sie in den meisten Landschaften, welche sie kennen lernten, ihr Ideal von Vollkommenheit nicht erreicht sahen, durch öffentliche Mittheilung desselben die Künstler aufzumuntern versuchen, sich ein höheres Ziel vorzusetzen, als sich die meisten gewöhnlich vorzusetzen pflegen. Auch kann man damit, dünkt mich, vor der Hand zufrieden seyn. Wenn nämlich gleich diese Theoretiker nicht absolut, sondern nur relativ das bis jetzt unerreichte Höchste in der Landschaftsmalerey bestimmen können und unentschieden lassen müssen, ob

*) Wirklich haben auch nicht nur schon die meisten Schriftsteller über die Landschaftsmalerey einzelne Winke über die Möglichkeit einer noch höhern Vervollkommung derselben gegeben; sondern es scheint auch unter den Liebhabern dieser Kunst der Wunsch, jene Winke benutzt zu sehen, gar nicht ungewöhnlich zu seyn. Wenigstens habe ich öfters darüber klagen hören, daß so viele Landschafter gar nicht zu ahnden schienen, wie viel sie leisten könnten, wenn sie mit ein wenig mehr Uiberlegung komponirten und nicht dem Zufalle so freyes Spiel ließen.

sie den Künstlern ein ganz neues Feld eröffnen, oder sie nur auf ein Feld führen, das noch zu wenig bearbeitet worden ist; so kann die Mittheilung ihres Ideals dennoch den meisten Künstlern schon sehr nützlich seyn. Denn vorausgesetzt, daß diese Theoretiker ihr Ideal unter einer wirklich nicht unbeträchtlichen Anzahl guter Landschaftsgemälde gesucht und nicht gefunden haben, so kann man annehmen, daß sich die meisten Künstler mit ihnen in gleichem Falle befinden und daß für sie, da doch die wenigsten sehr viele berühmte Kunstsammlungen in mehrern Ländern zu sehen Gelegenheit haben, so gut als für jene, das aufgestellte Ideal nur in der Idee existirt. Lassen sie sich daher zu dem Versuche es zu realisiren reizen und gelingt es ihnen, so ist man wenigstens gewiß, daß sie etwas vortreffliches, wenn auch nicht etwas durchaus neues und einziges hervorbringen, und daß sie, wenn auch nicht alle, doch die meisten berühmten Meister übertreffen werden.

In dieser Erwartung und mit dieser Ein-

schränkung beantworte denn auch ich die Frage, ob sich nicht Landschaften denken lassen, welche vollkommener sind, als die mir bekannt gewordenen. Ich glaube dies allerdings, nur lasse ich unentschieden, ob es nicht irgendwo schon Landschaften giebt, welche alle die Forderungen erfüllen, die ich an mein Ideal mache; ja ich hoffe so gar, es werde dergleichen irgendwo geben; aber ich gestehe, daß ich unter den Landschaftsgemälden, die ich gesehn, keines gefunden habe, in dem ich nicht noch einiges, was ich zur höchsten Vollkommenheit rechne, vermißt hätte, und daß ich bey den Kupferstichen von denjenigen Landschaftsgemälden, die ich nicht gesehn habe, die mir aber fast alles, was ich verlange, in sich zu vereinigen schienen, nicht entscheiden kann, ob dies wirklich der Fall ist, weil ich über ihr Kolorit, auf das ich, wie meine Leser wissen, so viel Werth setze, aus dem Kupferstiche nicht habe urtheilen können *).

*) Zu den vollkommensten Landschaften, die ich gesehn habe, gehören — um nur ein Paar Beyspiele anzuführen — die unter dem Na-

Weil nun demnach nichts darauf ankömmt, ob ich das Beste, was ich gefunden habe, ge-

men: Der Kirchhof und das Kloster bekannten, auf der churfürstlichen Gallerie zu Dresden befindlichen Stücke von Jakob Ruysdael, welche der eben daselbst befindlichen vortrefflichen Landschaft dieses Meisters, die einen Wald vorstellt, wo ein Hirsch und Jäger durchs Wasser sprengen, an Wahrheit und Schönheit vielleicht nachstehn, aber an Ausdruck und Bedeutung sie gewiß übertreffen.

Von in Kupfer gestochenen Landschaften schätze ich vorzüglich hoch einige Szenen mit Bauerhütten von Waterloo und Everdingen, einige ländliche Szenen von George Smith aus Chichester, vor allen das vortreffliche Wooletsche Blatt: The Apple Gartherers; einige wilde Szenen von Salvator Rosa und von Dietrich; mehrere Szenen von Roland Savary, in denen Wildnisse mit angebauten Gegenden kontrastiren, mehrere vortreffliche Komposizionen von Kaspar Poussin, wo einsame Plätze bewohnten entgegengesetzt sind, z. B. das schöne von Mason gestochene Bild aus der Sammlung des Grafen Waldegrave, wo ein Tempel auf der Höhe liegt (der Pendant dazu gefällt mir weniger) und das vortreffliche von Major gestochene Gemälde, dessen Unterschrift einen Hrn. Langford als Besitzer nennt; einige große Szenen von Paul Brill, u. s. w.

nauer bezeichne, wenn ich nur das Bessere, das ich mir blos denke, deutlich beschreibe, und weil ich dahin gestellt seyn lasse, ob sich meine Leser dieses Bessere auch nur denken werden, oder es wirklich schon realisirt gefunden haben; so kann ich den historischen Theil der Beantwortung jener Frage ganz bey Seite liegen lassen und habe nichts weiter zu thun, als anzugeben, worinnen die nach meinem Erfahrungskreise zu schließen noch nicht erreichte, höchste Vollkommenheit in der Landschaftsmalerey besteht. Allein auch hierüber habe ich nur wenig zu sagen, da ich mich auf die vorhergehenden Abschnitte bezie-

Ich muß mich indessen darauf beschränken, diese Landschaften nur zu nennen, ohne auseinanderzusetzen, was ich von ihnen noch verlange, wenn sie mich völlig befriedigen sollen, weil ich mich in ein Detail einlassen müßte, welches hier nicht an seiner Stelle wäre, und weil ich hoffe, daß diejenigen meiner Leser, welche diese Landschaften zu sehen bekommen, wenn sie sich mit meinen Vorstellungen von der höchsten Vollkommenheit der Landschaft bekannt gemacht haben, leicht selbst finden können, was ich daran mag zu tadeln und zu loben haben.

hen kann. Denn ob ich gleich dort zunächst nur zur Absicht hatte, zu bestimmen, welche Landschaften unter den jetzt existirenden für die vollkommensten zu halten sind, so konnte ich mich doch darüber nicht erklären, ohne zugleich anzuführen, was nach meinen Ideen zur höchsten Vollkommenheit einer Landschaft gehört. Das Vortreffliche entsteht durch Annäherung an das Vortrefflichste; jenes kann man nicht kenntlich machen, ohne dieses, man mag es nun angeschaut haben oder sich nur denken, zu schildern.

Wenn daher meine Leser das, was ich besonders zu Anfange des zehnten Abschnitts über die höchste Vollkommenheit des Charakters, und das, was ich zu Ende des eilften Abschnitts über die höchste Vollkommenheit der Ausführung gesagt habe, mit Aufmerksamkeit gelesen haben; so wissen sie schon, was zu der höchsten, nach meiner Meynung erreichbaren, nach meiner Erfahrung aber noch nicht erreichten Vollkommenheit der Landschaftsmalerey gehört Ich verlange, um es kurz zusammenzufassen, von mei-

nem Ideale Charakter und Wahrheit im höchsten Grade. Träfe ich daher irgend einmal ein Landschaftsgemälde an, das in Hinsicht auf beyde Eigenschaften die strengste Prüfung aushielt; könnte ich mich vor demselben der Illusion oftmals ganz ungestört überlassen und fänd, wenn ich die Ursache davon untersuchte, daß dies von einer bis ins kleinste Detail sich gleich bleibenden Treue der Nachahmung der Natur herrührte; könnte ich mich aber auch zugleich vor dieser Landschaft oftmals in eine lebhafte und bündig zusammenhängende Reverie verlieren und fänd, wenn ich die Ursache davon aufsuchte, daß jeder auch noch so unbedeutend scheinende Theil der Komposizion etwas zum Gelingen jener Reverie beygetragen hätte; sähe ich also, daß nichts im Gemälde umsonst, nichts blos durch Zufall da wäre, sondern könnte mir von jeder Kleinigkeit, so wie nach dem oben angeführten Ausspruche des Albani in einem guten Gedichte von jeder Sylbe, einen Grund, warum sie da ist, angeben: so würde ich mich überzeugen, daß ich wirklich zum Anschauen des

Höchsten gelangt wäre, was nach meinen Ideen die Landschaftsmalerey zu erreichen im Stande ist.

Ich könnte nur, da ich hier auch an das zweyte Ziel gelangt bin, das ich durch meine Untersuchungen erreichen wollte, meine Schrift schließen und meinen Lesern überlassen, die Ideen, die ich aufgestellt habe, wenn sie es ihnen zu verdienen scheinen, weiter zu verfolgen; ich finde mich indessen veranlaßt, noch einige praktische Bemerkungen für diejenigen Künstler hinzuzufügen, die, wenn sie auch das hier aufgestellte Ideal unausführbar finden, wenigstens darinnen mir beystimmen, daß ihm der Künstler so nahe als möglich zu kommen suchen sollte. Gesetzt auch meine Bemerkungen lehrten die Landschafter gerade nicht viel Neues, so können sie doch dazu dienen, für die Kritiker schon vorhandener Landschaftsgemälde manches, was in den vorigen Abschnitten noch dunkel geblieben ist, aufzuhellen und vielleicht durch Schilderung dessen, was gethan werden könnte, zur Berichtigung der Urtheile

über das, was gethan worden ist, etwas beytragen.

Ich beschränke mich jedoch darauf, nur meine Gedanken über die Weise, wie der Künstler der Landschaft möglichst vollkommen Ausdruck geben kann, mitzutheilen. Zwar hätte ich auch noch manches über die Art, wie er ihr Bedeutung in höchster Vollkommenheit geben kann, zu sagen; aber ich glaube, daß der oben dieser Eigenschaft gewidmete Abschnitt weniger der Erläuterung bedarf, als der, in welchem ich den Ausdruck geschildert habe; und gerade diese Eigenschaft ist es, über welche ich vorzüglich mich deutlich zu machen wünsche, weil ich sie, wie ich oben erklärt habe, als das Haupterforderniß einer charakteristischen Landschaft betrachte und weil sie mir daher vor allen andern die Aufmerksamkeit des Kritikers so wohl als des Künstlers zu verdienen scheint.

XV.

Wenn der Künstler eine Landschaft aufstellen will, welche blos Gefühle des Schönen erwecken, oder nur einigen Ausdruck, nicht aber Ausdruck in höchster Vollkommenheit haben soll, so braucht er freylich bey der ersten Erfindung *) seiner Komposizion, indem er die Haupttheile derselben wählt und ordnet, nicht so mannichfaltige Rücksichten zu nehmen und nicht mit so viel Uiberlegung zu verfahren, als

*) Er mag nun eine Zeichnung zum Gemälde entwerfen, oder, wenn er sich das getrauen darf, das Gemälde sogleich anlegen, und mag sich in jener Zeichnung die Farbe blos denken oder sie ein wenig andeuten. Die weitere Ausbildung dieser Skizze, die Auswahl und Anordnung des Details jener Haupttheile und die genauere Bestimmung ihrer Farben kann man die zweyte Erfindung nennen. Sie fällt mit der Ausführung zusammen und wird so lange fortgesetzt, als der Künstler am Gemälde arbeitet.

ich ihm hier empfehlen werde. Er kann sich unbesorgt seiner schöpferischen Laune überlassen und die verschiedenartigsten Formen, Lichter und Farben in seinem ersten Entwurfe zusammensetzen; denn er weiß, daß sich auch aus dem seltsamsten Einfalle immer noch etwas machen läßt, das dem Auge schmeichelt, die Phantasie durch Gefühle belebt und in ihr freyes Spiel einige Harmonie bringt *). Auch weiß

*) Man hat bekanntlich dem Landschafter gerathen, um sich Ideen zu neuen Komposizionen zu verschaffen, solle er fleißig die Gestalten der Wolken betrachten, wie unter andern Hr. von Meyer in einem interessanten Aufsatze über diesen Gegenstand in einem der letzten Jahrgänge des deutschen Merkurs empfohlen hat; oder die Flecke alter Mauern, wie Leon. da Vinci empfohlen hat, dessen Idee man in einer eignen Sammlung von Landschaften, die in England herausgekommen ist, wo auch die Flecken, aus denen man sie gebildet hatte, mit abgezeichnet sind, realisirt hat. Desgleichen hat man dem Landschafter vorgeschlagen, er solle sich selbst solche unförmliche Gestalten schaffen, z. B. mit einem in Farbe getauchten Pinsel einige Flecken (blots) auf's Gerathewohl auf ein Papier hinwerfen und dann

er, daß er bey der weitern Ausbildung seines Entwurfs wenig gebunden ist, und daß er, wenn er Veränderungen machen will, leicht Objekte finden kann, die sich mit den zuerst gewählten ohne Schaden für das Ganze vertau-

versuchen, sich die Skizze einer Landschaft daraus zu bilden.

Alle diese Rathschläge können nun zwar, wie mich dünkt, dem Künstler nützlich seyn, wenn er blos schöne Landschaften komponiren und dabey zu oft gebrauchte Gestalten und Zusammensetzungen nicht wiederholen will; auch glaube ich, daß zuweilen diese Schöpfungen des Zufalls die Idee zu einer wirklich ausdrucksvollen Landschaft geben können; indessen zweifle ich, ob dies häufig der Fall seyn wird. Wenigstens wird der Künstler immer sehr viel hinzuzusetzen und hinwegzuwerfen haben, wenn er nicht eine schöne malerische Grille, sondern einen schönen malerischen Gedanken ausdrücken will, und wahrscheinlich lassen sich für ihn andere ähnliche Hülfsmittel ersinnen, bey deren Gebrauche ihm der Zufall weit besser in die Hand arbeiten muß. Gewiß aber scheint mir überhaupt zu seyn, daß alle vorbenannten Hülfsmittel geschickter sind, gute Ideen zu neuen Gestalten einzelner Objekte und Parthien, als gute Ideen zu ganzen Landschaften zu geben.

schen lassen; denn ihm ist ja alles gleich willkommen, wenn es nur schön ist, mag es auch übrigens noch andere (ästhetische oder assoziirte sinnliche) Gefühle erwecken, welche es will.

Hat hingegen der Künstler die Absicht durch seine Landschaft die Phantasie des Anschauers nicht blos zu beleben, sondern auch zu beherrschen, will er sie ganz ergreifen und durch die sanfte Gewalt der Gefühle leiten, wohin er will; so muß er schon bey dem ersten Entwurfe zu seinem Gemälde mehr Uiberlegung und Nachdenken anwenden, als jener erstgenannte Künstler. Er darf sich nicht ganz frey den Eingebungen der Begeisterung überlassen; er muß bald deutlich wissen, was er schaffen will, um das, was aus seinem Genie hervorgegangen ist, an den Begriff, welcher der auszudrückenden Idee zum Grunde liegt, halten und prüfen zu können, ob es ihm zusagt oder widerspricht *):

*) Es fällt freylich nicht selten dem Landschafter schwer, wenn er der Landschaft Ausdruck geben will, zu bestimmen, welche Klasse einartiger Gefühle er eigentlich beleben will und auf

denn er weiß es, daß sich nicht aus jedem rohen Entwurfe, wo Formen, Lichter und Farben in bizarrer Mannichfaltigkeit durch einander geworfen sind, eine Landschaft bilden läßt, die einen harmonischen Zusammenklang der Gefühle erzeugt; dazu muß die Anlage schon früher gemacht seyn. Zwar ist es wahr, es trifft sich

welchen Begriff sich alle durch Gefühle belebte Vorstellungen beziehen sollen; es fällt ihm oft gerade eben so schwer, als wenn er der Landschaft Bedeutung geben und sich angeben will, welche Klasse einartiger Reflexionen er erzeugen will und auf welchen Begriff sich alle Reflexionen über die Landschaft beziehen sollen. Auch sind die Ursachen dieser Schwierigkeiten in beyden Fällen die nämlichen, und ich brauche daher hier nicht anzuführen, wodurch es dem Künstler erschwert wird, ausdrucksvoll zu komponiren, da ich oben im neunten Abschnitte schon gesagt habe, wodurch ihm die poetische Komposizion erschwert wird. Allein eben darinnen zeigt sich das Genie, daß es entweder jene Schwierigkeiten gar nicht kennt und Einheit in die Komposizion bringt, ohne zu wissen wie; oder daß es diese Schwierigkeiten überwindet und schnell entdeckt und zu verbessern weiß, was zur Einheit noch fehlt.

auch zuweilen, daß er noch späterhin, wenn er seine Skizze wieder übergeht, Hauptveränderungen anbringen und durch einen glücklichen Einfall seiner ersten noch unvollkommenen Idee nachhelfen kann; aber so viel kann er darauf niemals rechnen, als jener Künstler, der nur schön komponiren will. Denn die Zahl der Objekte, welche er gegen die zuerstgewählten ohne Schaden für das ganze vertauschen kann, ist immer weit geringer als die Menge von Gegenständen, unter welchen jener bey seinen Verbesserungen wählen kann. Auch kann er, wenn ihm ein solches Objekt einfällt, nicht einmal prüfen, ob er etwas damit gewinnt, wofern er nicht die Idee, welcher dadurch nachgeholfen werden soll, schon ziemlich bestimmt gefaßt und in dem Entwurfe, den er verbessern will, schon ziemlich glücklich ausgedrückt hat.

Bey dieser ersten Erfindung hat nun der Künstler, wenn er seiner Landschaft möglichst vollkommenen Ausdruck geben will, meines Erachtens nothwendig immer auf folgendes zu se-

hen: Erstens auf die Größenverhältnisse der Objekte seiner Komposizion unter einander selbst und zu der Tafel, welche sie ausfüllen sollen; Zweytens auf die Wahl einartiger Formen; Drittens auf die Wahl einer passenden Beleuchtung; Viertens endlich auf die Wahl eines passenden Kolorits. Uiber jeden dieser Gegenstände seiner Aufmerksamkeit werde ich daher einige Bemerkungen beybringen und zwar in der Ordnung, wie ich sie hier aufgezählt habe, weil ich mich auf diese Art am besten deutlich machen kann, nicht aber, weil ich glaube, als müßte der Landschafter in eben dieser Ordnung bey Erfindung und Prüfung seines Entwurfs prozediren. Ich bin von dieser Idee sehr weit entfernt, wenn es gleich scheint, als schlüge ich dem Künstler eine ziemlich regelrechte (wie für eine Meditazion) geordnete Methode der Erfindung vor. Wer wollte auch so thöricht seyn und dem Fluge des Genies einen Weg vorzeichnen? Nur dies glaub' ich, daß der ausdrucksvoll komponirende Landschafter schon in den ruhigern Momenten,

die sich in die Stunde der Begeisterung mischen, da er seinen Entwurf hervorbringt, nicht aber erst in den ruhigen Stunden, da er blos, was er hervorgebracht hat, kritisirt, auf jeden jener vier Punkte — gleich viel in welcher Ordnung zu kömmt; und nur dann glaub' ich, wird er um einen oder mehrere dieser Punkte gänzlich unbekümmert seyn, wenn er in jener glücklichen Stunde der Begeisterung alles so vollkommen hinwirft, daß er wenig oder nichts daran zu verbessern findet, sondern, ohne zu kritisiren, sich blos an dem Produkte seines Genies und seiner Begeisterung ergötzen und bewundern kann, wie vollendet und untadelhaft es ihm gleich bey'm ersten Gusse aus der Form gefallen ist.

Ehe ich jedoch zur Mittheilung meiner Bemerkungen fortgehe, muß ich meine Leser noch darauf aufmerksam machen, daß ich zuvörderst nur von der Komposizion solcher Szenen spreche, welche durchaus harmonischen Ausdruck haben. Was ich über die Komposizion der Landschaften von kontrastirenden Ausdrucke zu

sagen habe, werde ich erst in dem zweyten Anhange dieses Abschnitts beybringen, wo ich es zugleich kürzer und deutlicher darstellen kann. Denn da Landschaften der letztern Art weiter nichts als Zusammensetzungen von Parthien sind, deren jede einzeln betrachtet harmonischen Ausdruck hat, die aber mit einander in Widerspruche stehen: so kann derjenige, der meine Ideen über Erfindung harmonischer Szenen kennen gelernt hat, leicht selbst errathen, was ich bey jenen Zusammensetzungen zu bemerken habe, und wird das Wenige, was ich davon mehr andeuten, als ausführen werde, nicht mißverstehen. Jetzt also nur von Szenen, welche harmonischen Ausdruck haben.

1.

Man kann an den landschaftlichen Objekten zweyerley Arten von Größe unterscheiden. Groß oder klein findet erstens der Anschauer die Gegenstände, wenn er nur mit dem Auge mißt, je nachdem sie näher oder entfernter sind und je nachdem sie mehr oder weniger Raum

in dem Gesichtskreiße (der Tafel) ausfüllen; ein Baum auf dem Vorgrunde z. B. scheint ihm größer zu seyn, als ein Berg im Hintergrunde. Groß oder klein findet aber auch zweytens der Anschauer die Gegenstände, wenn er nicht blos mit dem Auge, sondern auch mit der Phantasie mißt, je nachdem er sie unter den Gegenständen ihrer Gattung, wenn er sie mit der gewöhnlichen Mittelgröße derselben vergleicht, zu den großen oder kleinen rechnet; einen hohen Berg in der Ferne findet er z. B. groß, ob er gleich sehr wenig Raum in dem Gesichtskreiße (der Tafel) einnimmt. Man kann die Größe, die er im ersten Falle mißt, die Lokalgröße oder scheinbare Größe und die, welche er im zweyten Falle mißt, die Gattungsgröße oder wirkliche Größe der landschaftlichen Gegenstände nennen.

Von der letztern spreche ich nun hier, wenn ich behaupte, daß in einer Landschaft, welche Ausdruck in höchster Vollkommenheit haben soll, die meisten Objekte, wenigstens die meisten Naturobjekte, von ähnlicher

(wirklicher nicht scheinbarer) Größe seyn müssen; man muß, wenn man sie untereinander vergleicht, finden, daß die *meisten* *) Gegenstände (jeder nämlich in seiner Art) zu den großen, oder mittlern oder kleinen ihrer Gattung gehören. Denn wenn in einer Komposizion von vielen kleinen oder mittlern Gegenständen ein Objekt oder etliche Objekte angebracht

*) Allen Objekten einer Landschaft ähnliche Gattungsgröße zu geben wird freylich manchmal zumal in weitläuftigen und reichen Zusammensetzungen, kaum möglich seyn; auch kann eine Landschaft, in welcher einzelne Ausnahmen von dieser Regel vorkommen, deswegen immer noch eine vortreffliche Komposizion seyn; gewiß aber scheint mir zu seyn, daß sie noch vortrefflicher wird, wenn der Künstler auch diese wenigen Ausnahmen vollends wegzuschaffen weiß. Uiberhaupt gilt von allen Bemerkungen in diesem Abschnitte, welche dem Künstler rathen, die *meisten* Gegenstände irgend worin einander ähnlich zu machen, die Regel: Je mehr Aehnlichkeit (jedoch ohne Einförmigkeit) desto mehr Einheit, desto mehr Charakter, desto mehr Vortrefflichkeit, desto mehr Annäherung an das Ideal.

sind, welche sich vor allen andern durch ihre Größe auszeichnen z. B. ein Paar hohe Berge in einer flachen oder hügelichten Gegend; so kann sie kein völlig harmonisches (proportionirliches) Zusammenspiel der Gefühle erzeugen. Wahr kann uns freylich die Szene zu seyn scheinen, denn wir sind in der wirklichen Natur daran gewöhnt worden, das Größte und das Kleinste oft sehr nahe beysammen zu finden; auch schön kann die Landschaft seyn; denn der unverhältnißmäßig große Gegenstand kann theils durch Entfernung verkleinert, theils durch davorgestellte Körper z. B. durch Bäume, und durch eine glückliche Beleuchtung z. B. durch Streiflichter und Wolkenschatten so gut in Parthien getheilt werden, daß er nicht nur an sich gefällt, sondern auch mit allen übrigen Objekten sich gut verbindet und die zur Schönheit nothwendige, malerische Eurythmie *) oder Unter-

*) Eurythmie kann, wenn man dies in der Baukunst gebräuchliche Kunstwort auf die Landschaftsmalerey anwenden will, auf eine doppelte Art in den Produkten derselben Statt finden.

ordnung der Gegenstände im Gemälde nicht aufhebt: aber dieses Entfernen, Zudecken und Zerspalten des großen Gegenstandes kann die Phantasie doch niemals hindern, sich denselben so

Wenn unter den Theilen einer Landschaft ein solches Verhältniß beoachtet worden ist, daß keiner durch seine scheinbare Größe auf Unkosten der übrigen die Aufmerksamkeit auf sich zieht und so viel Raum in der Tafel einnimmt, daß er die übrigen gleichsam verdrängt oder verdunkelt und zu unwichtigen Nebendingen macht, (wobey auch allemal die zur Schönheit nothwendige Mannichfaltigkeit leidet) so hat die mit dieser Komposizion ausgefüllte Tafel etwas wohlgereimtes und wohlgefälliges, das man die malerische Eurythmie derselben nennen könnte.

Ist aber unter den Theilen einer Landschaft das Verhältniß beobachtet, wovon oben im Texte gesprochen wird, so daß keiner durch seine wirkliche Größe vor den andern Theilen zu sehr hervorsticht; dann hat die Landschaft noch in einem ganz andern Sinne etwas wohlgereimtes, das man die mathematische Eurythmie derselben nennen kann, weil dabey mehr auf das Augenmaaß des Meßkünstlers als auf das Augenmaaß des Malers Rücksicht genommen worden ist.

groß vorzustellen, als er wirklich ist, und dadurch werden die Gefühle, die er erweckt, immer auf einen andern Ton gestimmt, als diejenigen, welche die übrigen Objekte erwecken; wo denn eben so wenig vollkommene Harmonie unter ihnen Statt finden kann, als sie dann Statt finden könnte, wenn ein musikalischer Kompositeur mitten unter einen die höchsten Oktaven durchlaufenden Gesang ein Paar der tiefsten Baßnoten einmischen wollte. Eben so entsteht aber auch dann ein ähnliches Mißverhältniß, wenn umgekehrt in einer fast durchgängig aus großen Objekten zusammengesetzten Landschaft einige wenige kleine angebracht sind.

Nun scheint es freylich schwierig über diese Größenähnlichkeit der landschaftlichen Objekte (oder mathematische Eurythmie der Landschaft) dem Künstler viel praktisch-anwendbares zu sagen; da sich im Allgemeinen nicht genau und nach Zahlen und Maaßen bestimmen läßt, welche Gegenstände für große, für mittlere und für kleine zu halten sind, als wofür jedes Individuum bey jeder Gattung von Gegenständen

einen andern Maaßstab hat. Indessen kömmt auch hier nichts auf mathematische Genauigkeit an, weil blos von einer Größenschätzung nach dem Augenmaaße die Rede ist und weil die Differenzen jener Maaßstäbe wirklich meistentheils nicht sehr beträchtlich sind *). Giebt also

*) Mehr Verschiedenheit findet sich, wie oben unter der ersten Nummer des achten Abschnitts gezeigt worden ist, bey den Anschauern landschaftlicher Objekte, wenn sie bemerken, ein Gegenstand sey so groß, daß sie sich nie oder nur selten einen gleich großen Gegenstand (seiner Gattung) gesehn zu haben erinnern; wo denn, indem sie zur Auffassung desselben ihre Phantasie mehr als jemals geschehn ist, gleichsam erweitern müssen, das ästhetische Gefühl des Großen bis zur höchsten Lebhaftigkeit gesteigert wird. Da pflegt es sich freylich oft zu fügen, daß der eine staunt und bewundert, indessen der andere ziemlich gleichgiltig bleibt. Jedoch ist auch eben daselbst schon bemerkt worden, daß, obgleich die meisten Menschen bey Beurtheilung *über die Maaßen großer* Objekte (die ihre individuellen Vorstellungen von einem *Maximum* der Gattung dieser Objekte übertreffen) sehr von einander abweichen, dennoch die meisten bey Beurtheilung *schlechtweg großer* Objekte,

ein Theoretiker dem Künstler den Rath in gewissen Fällen meistens große, oder mittlere oder kleine Gegenstände anzubringen, und der Künstler befolgt ihn, bedient sich aber dabey, wie er denn nicht anders kann, des ihm eigenthümlichen Maaßstabes der Größenschätzung: so wird dadurch wenigstens dies gewiß erreicht, daß die meisten Anschauer bey Betrachtung seiner Komposizion die Wirkung jener mathematischen Eurythmie, nämlich jene von der Größenähnlichkeit der Objekte abhängige Harmonie der Eindrücke derselben empfinden; gesetzt auch, daß sie bey einem oder dem andern dadurch ein wenig gestört wird, weil er bey dieser oder jener Gattung der dargestellten Objekte nach seiner Art zu messen etwas für groß (= 3) hält, was der Künstler für mittelmäßig (= 2) hält, und etwas mittelmäßig (= 2) findet, was dem Künstler klein (= 1) ist; oder umgekehrt etwas für mittelmäßig hält, das jenem groß ist,

übetreffen) ziemlich übereinstimmen. Letzteres ist es aber nur, was hier vorausgesetzt wird.

und etwas für klein hält, was jenem mittelmäßig ist. Denn äußerst selten wird wohl der Fall vorkommen, daß ein Anschauer etwas das dem Künstler groß (=3) ist, für klein (=1) oder umgekehrt etwas, das jenem klein ist, für groß hält. In dieser Voraussetzung scheint es mir denn nicht unnütz zu seyn, noch ein Paar specieller Bemerkungen über jene für den Ausdruck nach meiner Meynung sehr wichtige Größenähnlichkeit der Objekte beyzufügen.

Es kömmt, wenn der Künstler bey sich ausmachen will, ob er seine Landschaft meistens aus großen, oder aus mittlern oder aus kleinen Gegenständen zusammenzusetzen hat, darauf an, daß er mit sich einig ist, welche Art von ästhetischen Gefühlen er unter den Gefühlen, die seine Komposizion erwecken soll, will prädominiren lassen, ob Gefühle des Großen, oder Gefühle des Starken, oder Gefühle des Schönen.

Soll seine Komposizion vorzüglich Gefühle des G r o ß e n erwecken, so müssen, wie sich von selbst versteht, alle Hauptheile derselben,

welche den größten Theil der Tafel ausfüllen, sie mögen nun aus Erd- und Felsmassen oder aus Bäumen bestehen, groß in ihrer Art seyn. Allein um das Ganze zusammen zu bauen und gut zu verbinden braucht man auch kleinere Theile, welche nicht so viel Raum auf der Tafel einnehmen z. B. in der Gebirgsszene Bäume und Felsblöcke, in der Waldszene Sträucher, in beyden Wolken und entfernte Berge. Will nun der Künstler seiner Szene vollkommen harmonischen Ausdruck geben, so muß er auch zu diesen verbindenden Objekten solche wählen, die groß in ihrer Art sind, und alle mittlern und kleinen Gegenstände so viel möglich entfernen, z. B. alles kleine, dürftige Gestrüpp, kleine Wolken, kleine Felsstücken, Fernen mit niedrigen Anhöhen u. s. w.

Will der Künstler durch seine Komposizion vorzüglich Gefühle des Starken erwecken, so ist zwar gewiß, daß er diesen Zweck immer am sichersten erreicht, wenn er sie so, wie die eben erwähnten Szenen, blos aus Gegenständen zusammensetzt, welche (dem Umfange nach) groß

in ihrer Art sind; denn dergleichen Gegenstände geben, wenn sie zugleich Gefühle des Starken erwecken, dieses Gefühl immer am lebhaftesten. Indessen giebt es auch Gegenstände, welche nur zu den mittlern ihrer Gattung gehören und dennoch lebhafte Gefühle des Starken erwecken, z. B. Meereswogen, knotige, dicke Bäume, harte Felsenmassen, Wasserstürze u. s. w.; auch läßt sich die Gewalt des Sturms nicht nur an großen Objekten, sondern auch an Gegenständen von mittlerer Größe anschaulich machen. Gefällt es daher dem Künstler aus dergleichen Gefühle des Starken erweckenden Gegenständen von mittlerer Größe seine Komposizion zusammenzubauen, so hat er dünkt mich nur darauf zu sehen, daß er keine in ihrer Art kleinen Gegenstände darunter mischt, wenn die Szene völlig harmonischen Effekt thun soll. Eher kann er noch, zumal in der Ferne, große (blos mathematisch- nicht dynamisch-große) Gegenstände anbringen; wiewohl ich glaube, daß, wenn er auch hier nach dem einmal angenommenen Maaßstabe baut und also der Landschaft durch-

gängig einerley Größenähnlichkeit giebt, in der Wirkung seiner Szene vollkommnere Harmonie herrscht.

Sollen es endlich die Gefühle des Schönen seyn, welche der Künstler in dem Effekte seiner Zusammensetzung will prädominiren lassen, so wird er dann am glücklichsten komponiren, wenn er nur mittlere und kleine Gegenstände dazu wählt, große Gegenstände aber daraus ganz entfernt. Denn wenn gleich die letztern auch an sich schön seyn und durch Verbindung mit andern, wie ich vorhin bemerkte, schön gemacht werden können; so behalten sie doch dabey immer einen Ernst, welcher gegen das muntere und freundliche Ansehn mittlerer und kleiner schöner Gegenstände absticht und also der vollkommensten Harmonie des Zusammenspiels der Gefühle entgegen ist.

Hat sich nun der Künstler aus den hier angegebenen Ursachen bestimmt, seine Szene aus großen, mittlern oder kleinen Gegenständen zusammenzusetzen, so wird er auch leicht entschei-

den können, ob es vortheilhafter ist, wenn er seine Skizze (die er, er mag sie groß oder klein gezeichnet haben, immer noch ausführen kann, wie er will) auf eine große oder kleine Tafel malet; denn auch darüber zu reflektiren wird ihm, wenn er seiner Szene Ausdruck in höchster Vollkommenheit geben will, nicht unnöthig dünken. Große Objekte scheinen nämlich beynahe immer etwas von ihrer Wirkung zu verlieren, wenn sie auf kleinen Tafeln nach einem sehr kleinen Maaßstabe dargestellt werden. Es ist alsdenn immer so leicht, ihnen eine gewisse Bestimmtheit und Glätte zu geben, die sich mit ihrem Charakter nicht verträgt und kaum durch die geistreichste Behandlung vermieden werden kann. Gesetzt aber auch der Künstler versteht dies und weiß diese Gegenstände wirklich auch im Kleinen so duftig und rauh darzustellen, als ihr Charakter fordert; so schwächt doch die zu starke Verkleinerung immer die Wirkung, die sie hervorgebracht hätten, wenn sie in einer der Mignatur weniger nahe kommenden Größe wären dargestellt worden. Die Illusion wird

dem Anschauer zu schwer gemacht und er ist daher immer geneigter, sich an den glücklich (mit Geist) überwundenen, mechanischen Schwierigkeiten, als an der Idee, welche die Landschaft ausdrückt, zu ergötzen. Für Gemälde von geringen Umfange, für eigentliche Kabinetsstücke scheinen sich daher Komposizionen von mittlern oder kleinen Gegenständen (welche Gefühle des Starken oder des Schönen erwecken) weit besser zu schicken.

Für große Tafeln hingegen passen wie mich dünkt alle Arten von Komposizienen, selbst Zusammensetzungen von Gegenständen, die, wenn man auf ihre Gattungsgröße sieht, für klein zu halten sind, aber nach einem großen Maaßstabe ausgeführt werden; wofern diese nämlich so gut zusammengestellt sind, daß ihre scheinbare Größe Abwechslung genug in das Gemälde bringt und schöne Parthien bildet, und wofern sie mit derjenigen Nettigkeit und Zartheit dargestellt sind, welche ihr Charakter fordert. Vielleicht ist es indessen meistens besser, eben weil eine kleine Tafel leichter auf diese sorgfältige

Art zu behandeln ist, als eine große, und weil das Gefallen an einer netten und geleckten Ausführung so gut mit den anmuthigen Gefühlen zusammenstimmt, welche solche Komposizionen kleiner Gegenstände erregen sollen, sie lieber auf kleine Tafeln zu malen.

Man hat auch die Bemerkung gemacht, es gebe ein gewisses Verhältniß zwischen der Größe des Raums, welchen der Himmel in der Tafel ausfüllt, und zwischen der Größe des Raums, der mit Erdobjekten ausgefüllt ist, worauf der Künstler Rücksicht nehmen müsse; er dürfe nicht zu viel Himmel zeigen, sondern müsse eher die Tafel etwas verkleinern, damit sich die Landschaft nicht in dem unnöthig großen Raume gleichsam verliere; er dürfe aber auch nicht zu wenig Himmel sehen lassen, sondern müsse eher die Tafel etwas vergrößern, damit die Landschaft nicht zusammengepreßt und von dem Rahmen gleichsam erdrückt zu seyn scheine. Diese Bemerkung ist sehr richtig und ich füge hier nur noch hinzu, daß ich glaube, der Künstler habe um so mehr auf dieses Verhältniß so-

gleich bey dem ersten Entwurfe zu achten, da es ihm, wenn er es nicht beobachtet, bey der weitern Ausbildung seines Entwurfs sehr erschwert wird, die Tafel mit einem schönen Ganzen auszufüllen, das durch seine Haltung gefällt. Denn nimmt er einen sehr großen Himmel an, so wird es ihm meistens nicht leicht seyn, die vielen lichtreichen Parthien desselben mit den wenigen, in der Regel immer dunklern Parthien, welche aus Erdobjekten bestehen, gut zu verbinden; zeigt er dagegen sehr wenig Himmel, so wird er manchmal, besonders wenn sein Himmel mit einem wolkenlosen reinen Blau überzogen seyn soll, Mühe haben, die vielen dunklern Parthien von Erdobjekten mit den wenigen lichtreichern Stellen des Himmels gut zu verbinden, ohne das wohlgefällige Verhältniß zwischen Hell und Dunkel zu vernachläßigen und die Haltung durch viele zerstreute und vereinzelte helle Stellen zu vernichten.

Damit will ich indessen nicht behaupten, der Landschafter, welcher schön komponiren will, dürfe nie sehr viel oder sehr wenig

Himmel zeigen; denn die Schwierigkeiten, welche daraus für die Komposizion entstehen, lassen sich allerdings heben, wenn er nur den Himmel gut zu behandeln und seine Helle, sowohl an bewölkten als an wolkenleeren Stellen, durch ein mildes oder düsteres (nicht munteres oder glänzendes) Kolorit zu mäßigen weiß: nur darf er, wie vorhin bemerkt worden ist, niemals zu viel und niemals zu wenig Himmel zeigen. Dies ist nun freylich sehr unbestimmt gesprochen; indessen kann man ohne große Weitläufigkeit und ohne in ein Detail von vielen Exempeln einzugehn, hierüber im Allgemeinen nicht viel mehr sagen und es muß der eignen Nachforschung des Künstlers überlassen bleiben, den Unterschied zwischen sehr viel und zu viel oder zwischen sehr wenig und zu wenig Himmel zu bestimmen, damit er im vorkommenden Falle darauf Rücksicht nehmen kann *).

*) Man kann, um nur noch ein Paar Worte hierüber zu sagen, unterscheiden: Landschaften, in welchen die höchsten Erdobjekte nirgends den obersten Rand der Tafel erreichen,

Versteht dies aber der Landschafter, welcher nicht blos schön, sondern auch ausdrucksvoll

und Landschaften, in welchen dies zwar an einer oder etlichen Stellen der Fall ist, wo aber der Himmel dadurch nur wenig verdeckt wird. Bey erstern, welche ein beträchtliches Stück völlig freyen Himmel in der ganzen Breite der Tafel zeigen, scheint vorzüglich viel darauf anzukommen, daß dieses Stück weder zu groß noch zu klein sey. Manchmal kann ein solches Gemälde, wenn man seinen obersten Rand nur um ein Paar Zolle höher hinaufrückt und also seinen Himmel vergrößert, ungemein viel an heiterer und, ich möchte sagen luftiger Anmuth oder an frey und unbeschränkt sich ausdehnender, ernster Größe, (denn auf beyderley Art können solche Kompositzionen so anziehend werden) gewinnen; manchmal ist es hinwiederum besser, wenn der oberste Rand des Gemäldes um einige Zoll herabgerückt und der Himmel verkleinert wird; die Landschaft wird dadurch erst recht herausgehoben und es zeigt sich, daß ihr der zu große Himmel, wo nicht schädlich, wenigstens entbehrlich war.

Beydes wird freylich der Künstler meistens ungern thun, weil durch merkliche Erhöhung oder Erniedrigung seiner Tafel das gefällige (architektonische) Verhältniß ihrer Höhe zu ihrer Breite, auf das er allerdings auch zu

komponiren will, so wird auch er ohne Bedenken nach Gefallen sehr viel oder sehr wenig Himmel anbringen können und nur darauf zu sehen haben, daß sein Himmel immer nicht blos

sehen hat, aufgehoben wird, und er wird unschlüssig seyn, was er aufopfern soll. Um daher nicht in diesen Kollisionsfall zu kommen, wird er wohl thun wenn er bey Komposizionen, wo er viel Himmel anbringen will, allemal bey Zeiten genau bestimmt, welche Größe, Form und Proporzion seine Tafel haben soll.

Uiberhaupt ist es wohl bey allen Arten von Komposizionen gut, wenn sich dies der Landschafter bald genau bestimmt und sich lieber das Feld, das er ausfüllen will, gleich bestimmt vorzeichnet, nicht aber eine Weile unentschieden läßt, wie groß er es für seine Komposizion brauchen wird und erst dann, wenn diese fast fertig ist, die Gränzlinien des Rahmens zieht. Bey Lairesse, der diesem Gegenstande, so viel ich mich besinne, ein eignes Kapitel gewidmet hat, kann der Künstler manche hierher gehörige Bemerkungen finden; auch viel anderes, wie mich dünkt, sehr brauchbares über die Komposizion oder, wie es in der deutschen Uibersetzung seines Malerbuchs heißt, Ordinirung der Landschaften überhaupt.

wohlgefällig sey und sich mit den Erdobjekten gut verbinde, sondern auch (worüber ich unter der folgenden Nummer mehr sagen werde) Ausdruck und (malerischen) Charakter habe. Das letztere verdient vorzüglich dann seine Aufmerksamkeit, wenn er, wie manchmal die Meister, welche flache Gegenden oder Marinen malten, mit Glück gethan haben, die Luft zur Hauptsache machen und mehr einen Himmel als eine Landschaft darstellen will.

2.

Das Zweyte, worauf der Künstler bey Erfindung einer möglichst ausdrucksvollen Landschaft zu achten hat, sind die Formen oder durch Umrisse bestimmten Gestalten ihrer Theile. Damit er nun auch hierbey schon bey der ersten Erfindung auf die Hauptidee, die er ausdrücken will, Rücksicht nehmen und theils, wenn sein Entwurf noch sehr unvollständig ist, die Formen, die er zur Vollendung desselben braucht, passend wählen, theils wenn sein Entwurf beynahe schon fertig ist, genau bestimmen

kann, wo er den Formen noch nachzuhelfen hat: so muß er (wie auch bey Bestimmung der Größe der Objekte, von welcher ich eben gesprochen habe, nöthig ist) bald darüber mit sich einig werden, welche Art von ästhetischen Gefühlen *) er in der Wirkung, die seine Landschaft auf das Gefühl thun soll (in der Gemüthsstimmung des Anschauers) will prädominiren lassen.

Hat er sich aber darüber entschieden, weiß er, seine Komposizion soll vorzüglich Gefühle des Großen, oder des Starken, oder des Schönen beleben, so muß er vor allen Dingen dar-

*) Obgleich, wie im achten Abschnitte gezeigt worden ist, nicht blos die ästhetischen, sondern auch die assoziirten sinnlichen Gefühle zum Ausdrucke mitwirken; so verdienen doch die letztern, da sie dabey nicht die Hauptsache ausmachen, sondern nur zur Unterstützung und Modifikazion des durch die ästhetischen Gefühle bestimmten Ausdrucks dienen, nicht die erste und vornehmste Aufmerksamkeit des Künstlers bey der Komposizion; wenigstens gewiß nicht bey der Wahl der Formen. Mehr Rücksicht hat er darauf bey der Wahl der Beleuchtung und Farben zu nehmen.

auf sehen, daß so viel möglich alle Theile derselben Formen haben, welche das ästhetische Gefühl, dem er den Vorzug geben will, erzeugen. Nimmt er es damit nicht so genau und glaubt unter vielen einartigen Formen wenigstens einzelne heterogene Gestalten mit unterlaufen lassen zu dürfen: so kann zwar seine Kompositzion viel Wahrscheinlichkeit haben — denn in der wirklichen Natur fehlt es nicht an Beyspielen von solchen Vermischungen verschiedenartiger Formen; auch schön kann seine Kompositzion werden — denn selbst die verschiedenartigsten Gestalten lassen sich zu einem wohlgefälligen Ganzen verbinden; ja die Szene kann, zumal wenn er ihre Beleuchtung und Farbe glücklich wählt, viel Ausdruck bekommen; aber gewiß niemals Ausdruck in höchster Vollkommenheit.

Will er ihr diesen verschaffen, so ist es jedoch noch nicht hinreichend, wenn er nur darauf sieht, ob alle Objekte das ästhetische Gefühl, welches prädominiren soll, erzeugen; er muß auch darauf achten, ob sie dieses Gefühl gehörig

stark und lebhaft und ungeschwächt von andern ästhetischen Gefühlen erwecken. Denn wenn er Objekte in seine Komposizion aufnimmt, welche mehrere ästhetische Gefühle zugleich erzeugen, wie z. B. alle große und starke Objekte thun, die zugleich schön seyn sollen, und wenn diese Gegenstände zwar das ästhetische Gefühl, welches prädominiren soll, erwecken, aber nur ganz schwach und leise und von einem andern zugleich angeschlagenen Tone gleichsam überstimmt, wie z. B. wenn große Objekte zu schön (zu mannichfaltig) oder wenn schöne Objekte zu groß (zu einfach) sind: so können sie zum Ausdrucke der Szene nicht nur das, was der Künstler von ihnen erwartet, nicht beytragen, sondern müssen eher noch die Harmonie des Ganzen stören. Findet daher der Landschafter, daß er in seinen Entwurf dergleichen Objekte aufgenommen hat, bemerkt er, daß manche gerade das, was sie hier sagen sollen, ganz leise, und das, was sie nicht sagen sollen, recht laut sagen: so muß er sie entweder ganz verbannen oder doch so zu verändern suchen, daß

dasjenige, was sie zur Totalwirkung der Szene beytragen sollen, besser herausgehoben wird. Kurz er muß, wenn einmal in seiner Szene alles groß oder stark oder schön seyn soll, alles recht groß, recht stark oder recht schön zu machen suchen.

Dies bewirkt er nun theils dadurch, daß er jedem Objekte in der Szene diejenige Gattungsgröße giebt, die dem ästhetischen Gefühle, welches dadurch erweckt werden soll, am besten zusagt, — und davon habe ich in der ersten Abtheilung dieses Abschnitts schon gesprochen; theils dadurch, daß er jedem Objekte diejenige Form giebt, welche dem zu erweckenden Gefühle am besten zusagt. Denn jedes ästhetische Gefühl hat gewisse ihm eigenthümliche Formen, durch die es besonders rein und lebhaft erweckt wird, und über diese will ich hier noch einige Beobachtungen *) mittheilen.

*) Viele beyzubringen wäre gegen meinen Zweck, da ich dem Künstler nicht eine vollständige Sammlung praktischer Bemerkungen vorlegen, sondern nur so viel von meinen Beobachtun-

Ich führe sie nach der Ordnung der vier Klassen auf, in die sich die Objekte, welche die Hauptteile der Komposizionen des Landschafters ausmachen, wie mich dünkt, am bequemsten eintheilen lassen. Zur ersten rechne ich Berge, Anhöhen, Felsen und Bauwerke, überhaupt alle das weitere Vordringen des Auges verhindernde kompakte Körper, wie ich sie um der Kürze willen und um sie von dem durchsichtigen Laubwerke zu unterscheiden, nennen will; hieher gehören auch die Wasserfälle. Die zweyte Klasse machen die Flächen von Erdreich und Wasser aus; die dritte das Laubwerk und die Bäume; die vierte endlich die Wolken. Bey jeder dieser Klassen landschaftlicher Objekte werde ich nun etwas

gen mittheilen will, als nöthig ist, um über manche oben aufgestellte allgemeine Bemerkungen und Begriffe mehr Licht zu verbreiten. Anderwärts, besonders in Gilpins malerischen Reisen, welche eine wahre Schatzkammer für den denkenden Künstler sind, kann er eine Menge der feinsten Beobachtungen über diese Gegenstände finden.

darüber sagen, wie sie alle drey Arten ästhetischer Gefühle am lebhaftesten durch ihre Formen erregen können.

A. B.

Was erstens die kompakten Körper und Flächen anbetrifft, so geben diese zwar immer dann Gefühle des Großen, wenn sie die Mittelgröße ihrer Gattung um ein beträchtliches übertreffen; erstere aber, Berge, Anhöhen und Felsen sowohl als Bauwerke, vorzüglich dann, wenn sie aus wenigen großen Theilen zusammengesetzt sind; ein Berg oder Fels z. B. der aus wenigen großen Massen besteht, scheint uns allemal größer zu seyn, als ein anderer gleich großer, der aus vielen kleinen Stücken zusammengebaut ist. Ferner wird der Ausdruck von Größe immer dadurch verstärkt, wenn sich die meisten Theile des Umrisses auch jener Naturkörper den geraden Linien, welche die Baukunst ihren Produkten zu geben pflegt, wenigstens nähern *).

*) Das heißt ungeachtet ihrer kleinen Vorsprün-

Besonders geben senkrechte Linien und rechte Winkel (freylich nicht mit geometrischer Genauigkeit gezogen) allen Erd- und Steinmassen ein sehr imposantes Ansehen; sie werden dadurch schroff, steil, hoch, fest und massiv und ihre schweren Theile scheinen in stolzer Ruhe auf einander zu liegen. Ein rundlicher Kontour und ein zahlreiches Detail kleiner Parthien giebt ihnen zu viel Schönheit und macht sie unbedeutend; ihre Größe springt dann nicht in die Augen, sondern wird erst nach und nach gefunden.

Die Größe weitausgebreiteter Flächen von Erdreich oder Wasser wird dann auffallend, wenn sie ganz glatt gehalten oder doch nur we-

ge und Zurückweichungen beynahe gerade Linien beschreiben. Wenn die meisten Theile eines Umrisses auf diese Art runde Linien beschreiben, nenne ich ihn rundlich. Dabey können indessen immer auch manche Theile des letztern gerade und manche Theile der erstern im Texte erwähnten Umrisse gekrümmt seyn; es kömmt auf die Richtung an, welche der Umriß im Ganzen nimmt.

nig gebrochen sind. Stille oder nur wenig bewegte Wasserspiegel scheinen immer mehr Umfang zu haben, als gleich große, in hochgehende Wellen gebrochene Wasserflächen; etwas ähnliches bemerkt man bey Ebenen und flachen Fernen. Auch muß sich der Umriß, welcher die letztern vom Himmel abschneidet, der Horizontallinie, welche eine in den Himmel sich verlierende Meeresfläche beschreibt, wenigstens nähern, wenn sie sehr weit hinauszulaufen scheinen sollen; jeder noch so flach gehaltene Bogen in diesem Umrisse deutet eine Anhöhe an und zeigt, daß die Ebene dort zu Ende ist; sie scheint sich nicht ins Unendliche zu verlieren; die Phantasie findet eine Gränze.

Um Gefühle des Starken durch kompakte Körper oder Flächen zu erwecken, kömmt es, wie ich oben gezeigt habe, nicht sowohl auf den Umfang als vielmehr auf die Form der Objekte an, und nicht blos große, sondern auch mittlere Objekte können eine Vorstellung von der Gewalt, die sie bewegt oder bewegt hat, und von der Kraft, mit der sie gewaltigen An-

griffen widerstanden haben oder noch widerstehen, erzeugen; will daher der Künstler diesen Vorstellungen und den sie begleitenden Gefühlen Lebhaftigkeit geben, so hat er vorzüglich auf die Formen der Objekte zu achten. Dabey muß er nun alles zu sehr zerstückelte Detail und alle rundlichen Umrisse, welche zu viel verschönern, allemal möglichst vermeiden; auch lange gerade Linien und rechte Winkel wenigstens bey manchen Objekten dieser Art nur selten anbringen: denn die meisten müssen eckichte, in vielen spitzen und stumpfen Winkeln aus- und einwärts gebogene oder vielmehr geknickte Umrisse haben, wenn sie lebhafte Gefühle des Starken erregen sollen.

Bey Felsen, welche unerschütterlich dazustehn scheinen sollen, lassen sich gerade Linien noch am ersten anbringen; übrigens müssen sie sparsam mit Laubwerke und Kräutern verziert, aus wenigen großen, nicht abgerundeten sondern scharfkantigen, schwer auf einander liegenden Massen von festen, nicht brüchigen Gestein zusammengesetzt und auf ihren Oberflächen mehr

glatt als rauh gehalten seyn. Tragen sie nicht diese Merkmale ihrer Unverwüstlichkeit an sich und haben viel Umfang, so sind sie blos groß. Felsentrümmer müssen, wenn sie den Ausdruck des Starken haben sollen, nicht in zu viele kleine Stücken zerbrochen, nicht zersplittert, sondern zersprengt und zerschmettert seyn; aber die Umrisse ihrer Stücken und Brüche müssen sich häufig durchkreuzen und viele Ecken und Winkel bilden. Ranken und Strauchwerk dürfen sie nur mäßig zieren, wenn sie nicht zu schön werden sollen. Wasserfälle müssen, wenn sie lebhafte Gefühle des Starken geben sollen, nicht wie große Tücher (nappes) oder als Säulen in einer geraden Linie ruhig herabströmen — sonst sind sie nur groß — nicht von Stufe zu Stufe in einer rundlichen Linie herabhüpfen — sonst sind sie schön — sondern über ein Paar große Absätze in einer Linie, welche viel Ecken und Winkel bildet, wild herabstürzen. Auch hier darf ein zu reicher Auspuß von Schaume, Steinen und Laubwerk nichts vertändeln. Das letztere darf auch Ruinen nur wenig zieren,

wenn es den Anschein haben soll, als hätten die Gebäude, von denen sie herrühren, durch ihre Festigkeit den Verwüstungen der Zeit Trotz bieten können; sie müssen nicht zerfallen, sondern, wie von ihrer eignen Last gedrückt, zerborsten zu seyn scheinen, und überhaupt wie die vorhin erwähnten Felsentrümmer behandelt seyn. Bauwerke hingegen, die sich erhalten haben und eine lebhafte Vorstellung von ihrer Unzerstörbarkeit geben sollen, müssen wie die oben erwähnten unerschütterlichen Felsen behandelt werden. Die Mauersteine, aus denen sie zusammengesetzt sind, müssen große Blöcke, der Styl, in dem sie gebaut sind, muß eher etwas schwerfällig und plump, als blos groß und edel seyn. Hier scheinen indessen etwas rauhe, hin und wieder verwitterte und bemooste Oberflächen, einzelne verfallene Nebentheile (besonders Zierrathen) und Sträucher und Pflanzen, die aus den Fugen hier und da hervorgewachsen sind, den Ausdruck von Festigkeit zu verstärken; sie geben den Gebäuden ein Ansehn von hohen Alter, und Gebäude, welche sich schon sehr lange,

obgleich nicht ganz unbeschädigt erhalten haben, kommen uns immer fester vor, als neu aufgeführte und durchaus wohl erhaltene, wenn gleich noch so massive Gebäude.

Wasserflächen endlich geben dann die lebhaftesten Gefühle des Starken, wenn sie in große Wogen, deren Umrisse sich mannichfaltig durchkreuzen, gebrochen sind; viele kleine Wellen ohne jene Tiefen, in die sich der Sturm einwühlt, ohne jene breiten Massen, die er gewaltig vor sich herwalzt, geben keine lebhafte Vorstellung von seiner Gewalt; sie machen das Wasser zu kraus und zu schön. Auch Flächen von Erdreich müssen, wenn sie jenes Gefühl erwecken sollen, auf ähnliche Art behandelt werden und nicht mit kleinen rundlichen Hügeln oder Felsblöcken besäet, sondern in wenige große, eckichte Stücken zerrissen und gleichsam zerwühlt seyn.

Was endlich das Gefühl des Schönen betrifft, so läßt sich davon im Allgemeinen sagen, daß kompakte Körper und Flächen (vorausgesetzt, daß sie klein oder nur von mittlerer

Größe sind) dieses Gefühl dann am lebhaftesten erwecken, wenn sie aus vielen, aber wohl verbundenen und einander untergeordneten Theilen zusammengesetzt sind und wenn ihre meisten Umrisse runde oder wenigstens rundliche Linien beschreiben.

Unter den kompakten Körpern, welche Gefühle des Schönen erregen, scheint mir indessen in Hinsicht auf ihre Hauptumrisse ein Unterschied Statt zu finden, welcher bemerkt zu werden verdient. Manche nämlich beschreiben mit ihrem Hauptumrisse über ihrer Grundfläche beynahe den Bogen eines niedrigen Zirkelsegments, andere beynahe einen vollen Halbzirkel; oder wie man auch sagen könnte, manche beschreiben mit ihrem Hauptumrisse eine Linie, welche dem Umrisse der Hälfte eines Ovals gleichet, das man der Länge nach durchschnitten hat, andere eine Linie, die dem Umrisse der Hälfte eines Ovals gleichet, das man der Breite nach durchschnitten hat. Beyde Arten von Objekten aber, sie mögen nun entweder in ihrem ganzen Umfange auf der Tafel dargestellt, oder

nur zum Theil *) auf derselben sichtbar, zum Theil aber hinter dem Rahmen verborgen seyn, bringen eine sehr verschiedene Wirkung hervor. Bey jenen Objekten, deren Hauptumriß sanft und allmälich in flachen Bogen mehr könnte man sagen herabsinkt, als emporsteigt, ist mit dem Gefühle des Schönen immer ein Gefühl von Ruhe verbunden, von dem ich oben im achten Abschnitte gesprochen habe; bey denjenigen Objekten hingegen, deren Hauptumriß rascher und in kühnern Bogen mehr emporzustreben als herabzusinken scheint, vereinigt sich ein dem eben erwähnten ganz entgegengesetztes Gefühl von Leben und Bewegung mit dem Gefühle des Schönen.

Beyde Arten von Objekten sind also, wenn gleich beyde Gefühle des Schönen erregen, ihrem Eindrucke nach wesentlich verschieden und machen eigentlich zwey verschiedene Arten aus,

*) In diesem Falle gleichet ihr Umriß entweder dem Bogen eines halbirten Segments oder dem Bogen eines Zirkelviertels.

deren Charakteristisches der Künstler kennen und herauszuheben suchen muß, wenn er durch die eine oder die andere Art eine lebhafte Wirkung hervorbringen will.

Will er Gefühle jener schönen Ruhe erzeugen, so lasse er die Umrisse seiner fernen und nahen Berge und überhaupt aller Erhöhungen des Erdreichs sanft und allmählich gegen den Boden herabsinken; jede Erdmasse strecke sich gleichsam ruhend aus; seine Felsen baue er aus in die Breite gezogenen Schichten und Bänken, und Schutt und Gesträuch schließe sich an ihren Seiten und Ecken an, damit ihr Kontour sanft herabgleite; selbst seinen Bauwerken und Ruinen gebe er diese Form; er führe sie nicht pyramidenartig auf, sondern leite den Blick von den höchsten Punkten ihres Umrisses, von einem breiten nicht zugespitzten Mittelstücke über eine Reihe an dieses sich anschließender, immer niedriger und niedriger werdender Theile in einem flachen Bogen allmälich bis zur Erde herab.

Will hingegen der Künstler Gefühle jener schönen Lebendigkeit erwecken, so lasse er seine Berge und Anhöhen und überhaupt alle Erderhöhungen in vollern Rundungen anschwellen und ihre Umrisse in freyern, bald aus- bald einwärts sich bewegenden Bogen emporstreben; kühner wölbe und öfterer unterbreche er den Hauptumriß seiner Felsen, er mag sie nun zu einer Wand zusammensetzen oder isolirt bald kugel- bald pyramidenartig geformt, aufstellen. Das nämliche beobachte er bey seinen Bauwerken und Ruinen; er lasse das Hohe und Niedrige, das Breite und Schmale frey mit einander abwechseln und den Umriß, der die ganze Gruppe umfaßt, einem hoch sich emporwölbenden zirkel- oder eyrunden Kreise gleichen.

So verschieden aber auch die Hauptumrisse oder äussern Umrisse dieser beyden Arten schöner kompakter Körper gezogen werden müssen, wenn jede die ihr eigenthümliche Wirkung hervorbringen soll; so sind sich doch beyde Arten in Hinsicht auf Behandlung ihres Details und ihrer innern Umrisse gleich, und es gilt von bey-

den, was ich oben über die Formen schöner Objekte überhaupt gesagt habe.

Alle schönen Berge und Erderhöhungen, sie mögen nun in Ruhe oder in Bewegung dargestellt seyn, müssen aus vielen Theilen von verschiedener Form und Größe zusammengesetzt seyn und viel Abwechslung von Vertiefungen und Erhöhungen, von kahlen und bewachsenen Stellen haben, wenn sie lebhafte Gefühle des Schönen geben sollen. Zu wenig Detail macht sie zu groß; zu viel Detail von gleicher Größe und Form macht sie zu monotonisch; die Weintraube kann in Hinsicht auf ihre Formen dem Landschafter zur Lehre dienen, wie er nicht bauen darf. Aber diese mannichfaltigen Theile müssen einander untergeordnet seyn; es muß in jedem einzelnen schönen Objekte, wie in jeder schönen Komposizion, immer gewisse Hauptparthien (ein principale) geben, an welches sich Nebenparthien (accessoria) ungezwungen anschließen. Alles dies gilt auch von den Formen der Felsen; nichts von jenen großen, glatten, in wenige Theile gebrochenen Massen, Blöcken

und Wänden, wenn sie lebhafte Gefühle des Schönen geben sollen; kein festes, schwer zu spaltendes, sondern weiches, bröcklichtes Gestein, das mehr zerfallen als zerbrochen zu seyn scheint, dessen scharfe Kanten von der Zeit abgerundet worden sind, dessen Schichten locker über einander zu liegen scheinen. Hier ist der vorhin erwähnte Ausputz von Produkten des Pflanzenreichs an seinem Platze, das Moos, die berasseten Stellen, die aus den Spalten sprießenden Kräuter und Sträucher, die Guirlanden von rankenden Gewächsen u. s. w. Uiberhaupt scheinen alle schöne kompakte Körper, Erdmassen wie Steinmassen, durch das Krause und Wollichte des Laubwerks und des Rasens immer am Ausdrucke zu gewinnen; das Glatte, das Kahle, das Dürre gehört für große Gegenstände. Auch bey Bauwerken, welche übrigens, wenn sie schön seyn sollen, auch nicht aus wenigen, großen Theilen zusammengesetzt seyn dürfen, hilft das Laubwerk am besten die Einförmigkeit ihrer Oberflächen unterbrechen und das Rundliche in ihre Kontoure bringen, das sich durch

die architektonischen geraden Linien oft so schwer herausbringen läßt; zumal dann, wenn die Gebäude noch neu und wohl erhalten und mit vieler Kunst und Sorgfalt aufgeführt zu seyn scheinen sollen. Weniger bedarf es dieser Nachhülfe bey ländlichen, kunstlosen Bauwerken, wo man weiß, daß es die Bauleute mit den geraden Linien nicht zu genau zu nehmen pflegen, und noch weniger bey schadhaft gewordenen oder in Ruinen zerfallenen Gebäuden, wo die Zeit dem Architekten nachgearbeitet hat, mit jener für das Auge so angenehmen Unordnung und Nachläßigkeit, die er sich nicht erlauben durfte. Oft sind dergleichen Gemäuer ganz kahl schon schön; schöner freylich noch, auch, zumal wenn sie ein wenig alt aussehen sollen, wahrer, wenn es ihnen an einigem Schmucke von Laubwerk nicht fehlet. Was endlich die schönen Wasserfälle betrifft, welche ich weiter oben schon erwähnt habe, so paßt auf sie das meiste, was ich hier von der Behandlung des Details schöner Objekte gesagt habe, und ich überlasse

dem Leser, dieses selbst auf sie anzuwenden.

Uiber die Flächen, welche lebhafte Gefühle des Schönen geben sollen, und von welchen ebenfalls das meiste gilt, was ich hier von der Behandlung des Details der schönen kompakten Körper gesagt habe, muß ich noch bemerken, daß auch sie Gefühle der Ruhe erwecken können, wenn sie mehr in die Breite gezogen sind, als schmal und tief in die Gegend hineingehen; thun sie das letztere und winden sich zwischen den kompakten Körpern, die ihnen in den Weg treten oder ausweichen, in freygeschwungenen Bogen in die Gegend hinein, so haben sie Leben und Bewegung. Uibrigens müssen sie, wenn sie recht schön seyn sollen, nur an wenigen Stellen ganz frey sich zeigen (das Freye und Offene gehört für große Flächen); vielmehr muß die Ansicht derselben durch davorgestellte Körper, vorzüglich durchsichtige, z. B. durch Laubwerk, oft unterbrochen seyn; zumal dann, wenn ihre Oberfläche selbst wenig Mannichfaltigkeit hat, wie z. B. bey glatten

und stillen Wasserspiegeln. Von letztern muß ich noch bemerken, daß sie den Ausdruck von Ruhe verstärken helfen, so wie fliessendes oder vom Winde gekräuseltes Wasser zum Ausdrucke von Leben und Bewegung beyträgt. Etwas ähnliches bemerkt man auch an ebenem Erdreiche, wenn es entweder in wenige glatt gehaltene Flächen (deren Scheidungslinien queer über das Gemälde laufen) getheilt ist, oder in vielen sanft anschwellenden Rundungen gleichsam aufwallt.

C.

Die nun aufzuführende dritte Klasse der Hauptheile landschaftlicher Kompositzionen, welche das Laubwerk in sich begreift, kann zu sehr weitläufigen Betrachtungen über das Charakteristische ihrer Formen Anlaß geben. Denn da Bäume und Sträucher durch die jeder Gattung derselben wesentlich eigenen, unabänderlichen Formen, welche die Kennzeichen ausmachen, an denen man ihre Gattung

erkennt *), und welche der Künstler wenigstens so weit, als sie das Auge in der Entfernung unterscheiden kann, beyzubehalten verbunden ist, sehr verschieden sind: so lassen sich bey jeder dieser vielen Gattungen Bemerkungen darüber machen, welche Arten ästhetischer, zufälliger und abänderlicher Formen sich mit jenen unabänderlichen Formen am leichtesten vereinigen lassen **), und am gewöhnlichsten damit zu ver-

*) Viele Anschauer beachten diese freylich nicht im Gemälde, weil sie in der Natur nie darauf Achtung gegeben haben und kaum ein Paar Arten, welche auffallend verschiedene Formen haben, von einander zu unterscheiden wissen. Aber der Landschafter malt nicht blos für diese oberflächlichen, sondern auch für aufmerksame Beobachter des schönen Pflanzenreichs und ist dabey sicher, daß, wenn er diese befriedigt, auch jene die Wahrheit seines Laubwerks gewiß wenigstens fühlen werden, wenn sie gleich nicht anzugeben wissen, woran es liegt, daß seine Bäume wie wirkliche Bäume aussehen.

**) Die Eichen, um ein Beyspiel zur Erläuterung anzuführen, können Formen haben, welche Gefühle des Großen, und Formen, welche Gefühle des Schönen erwecken; eben so wohl die Birken. Offenbar nehmen aber die ersten

einigen pflegen. Eben sowohl lassen sich aber auch viele Betrachtungen über die ästhetischen Formen der Gruppen und Wände anstellen, zu welchen der Künstler jenes mannichfaltige Einzelne auf so mannichfaltige Weise zusammensetzen kann. Will man daher auch nur einigermaßen vollständig angeben, worauf der Künstler zu achten hat, wenn er unter dieser unzählbaren Menge von Formen immer glücklich diejenigen herauswählen will, welche das ästhetische Gefühl, das in der Wirkung seiner Szene prädominiren soll, am lebhaftesten erwecken: so sieht man sich in eine so weitläufige Untersuchung verwickelt, daß man, wenn man nicht eine sehr lange Reihe von Musestunden daran zu wenden hat, nothwendig verzagen muß, etwas mehr zu thun, als sie einzuleiten und vielleicht einige Theile derselben zu vollen-

leichter Formen an, welche Gefühle des Großen erregen als Formen, welche Gefühle des Schönen erwecken; bey den Birken ist es umgekehrt.

den *). Es wäre daher zu wünschen, daß diejenigen, welche mit dem Talente dergleichen Beobachtungen zu machen das Talent Beobachtungen zu ordnen und mitzutheilen verbinden, recht fleißig sich mit diesem Gegenstande beschäftigten und daß so, wenn mehrere einander in die Hand arbeiteten, endlich ein vollständiges und zusammenhängendes Ganzes von Bemerkungen (eine ästhetische Botanik und ästhetische

*) Man findet viele vortreffliche Bemerkungen über die Formen des Laubwerks in den Schriften über die Landschaftsmalerey sowohl, als in den Schriften über die englische Gartenkunst zerstreut, und diese zu kompiliren wäre freylich leicht; aber gewiß wäre es nicht leicht, sie zu ordnen und dieses unzusammenhängende Einzelne (wahre arena sine calce wie so mancher andere Vorrath von Bemerkungen über die Kunst) zu verbinden oder unter gewisse ein Ganzes umfassende Rubriken zu bringen, die scheinbaren Widersprüche dieser Bemerkungen durch genaue Bestimmung der Fälle, in denen sie anwendbar sind, zu heben, die Lücken, welche sie noch übrig lassen, durch eigne Beobachtungen wenigstens nothdürftig auszufüllen u. s. w.

Pflanzkunst *) zu Stande käme, daraus der Landschafter wie der Gartenkünstler sowohl bey'm Studium der Natur, als bey der Komposizion ihrer Werke großen Nutzen ziehen könnten.

Da ich bey diesem Abschnitte, wie ich oben erklärt habe, nicht die Absicht habe, dem Künstler etwas vollständiges vorzulegen, sondern blos durch einige praktische Winke manche Begriffe

*) Jene würde lehren, welche Arten ästhetischer Formen jeder Baum- und Strauchart die Natur am gewöhnlichsten zu geben pflegt und der Künstler am leichtesten geben kann, ohne unwahr zu werden und die unterscheidenden Kennzeichen ihrer Gattung zu verwischen; die ästhetische Pflanzkunst aber würde dem auf Leinwand oder Erde pflanzenden Künstler zeigen, wo er seinem jedesmaligen Zwecke am angemessensten Laubwerk anzubringen und wie er es zu gruppiren hat. Die letztere (zu welcher unter andern der Jahrgang 1797 des tübingischen Taschenbuchs für Gartenfreunde sehr schätzbare Beyträge liefert) müßte freylich vieles für den Gartenkünstler aufstellen, was den Landschaftsmaler nichts angeht; indessen haben doch auch beyde vieles mit einander gemein.

und Grundsätze der Theorie zu erläutern, so beschränke ich mich auch hier auf einige abgerissene Bemerkungen.

Im Allgemeinen läßt sich von allem Laubwerke behaupten, daß es leicht Formen annehmen kann, welche lebhafte Gefühle des Schönen erregen, da sich die Gestalten aller Arten von Bäumen und Sträuchern aus vielen an Größe und Form verschiedenen Theilen zusammensetzen und da sich diese einander gut unterordnen und meistens mit rundlichen Umrissen zeichnen lassen; welches, wie ich eben an den kompakten Körpern gezeigt habe, die charakteristischen Züge der Formen sind, die lebhafte Gefühle des Schönen erwecken. Wenn daher der Landschafter nicht diese Gefühle, sondern das Gefühl des Großen oder Starken in der Wirkung seiner Szene will prädominiren lassen, so hat er wirklich Sorgfalt anzuwenden, daß er sein Laubwerk nicht zu schön macht und darf sich an das Vorurtheil mancher Künstler und Liebhaber, man müsse es alle-

mal so schön als möglich zu machen suchen *), nicht kehren.

*) Das heißt: Man müsse das Laub immer durchbrochen, luftig und schwebend halten, den Aesten einen freyen und leichten Schwung geben, niemals Laubpartien und noch weniger ganze Bäume von ähnlichen Formen bey einander dulden u. s. w. Dies den Anfängern einzuschärfen, damit sie, ehe sie komponiren, erst einzelnen Bäumen, Sträuchern und Gruppen, die sie zeichnen oder nachzeichnen, gefällige Formen geben lernen, mag sehr nützlich seyn; aber bey der Beurtheilung der Kompositionen von Meistern sollte man jene Regeln ohne Einschränkung niemals anwenden und bedenken, daß der Landschafter manchmal nicht so viel verschönern will, als er könnte, und daß mancher seiner Bäume, wenn er gleich einzeln betrachtet ein wenig schwerfällig oder zu sparricht gewachsen ist, für die Stelle, die er in der Komposizion annimmt, passender ist, als jeder andere noch so leicht und luftig belaubte und noch so schlank und gesund emporgeschossene Baum. Man kann sonst zu sehr schiefen Urtheilen verleitet werden, z. B. zu der allerdings etwas gewagten Behauptung, daß Claude Lorrain (dessen edle und majestätische Bäume nicht selten als schwerfällig getadelt werden, zumal von denen, welche die italienischen Pinien, die er, wie man sagt, so

Was aber das Gefühl des Großen betrifft, so ist dabey im allgemeinen zu bemerken, daß Bäume und Sträucher dieses Gefühl auf zweyerley Weise beleben können. Manche Arten derselben, besonders der Bäume fallen nämlich durch ihre Größe auch dann schon auf, wenn sie noch nicht ihr höchstes Alter erreicht haben, wie die meisten unserer großen Waldbäume; andere nur dann, wenn sie zu einem hohen Alter gelangt sind, wo sie wenigstens in ihrer Art groß sind, so wie viele unserer kleinern Waldbäume und fast alle Obstbäume. Nun kann der Künstler zwar beyde Arten brauchen, um das Gefühl des Großen zu erregen; am lebhaftesten aber wird es natürlich dann erweckt, wenn er alte, ausgewachsene Bäume von einer Gattung von Bäumen darstellt, welche sich

treu dargestellt hat, nicht gesehn haben) den Baumschlag nicht gut verstanden habe; wo man denn manchmal den ersten besten Zeichner niedlicher Vignetten- und Dosendeckellandschäftchen, wenigstens in diesem Stücke, weit über ihn setzen zu können glaubt.

schon in ihren jüngern Jahren durch ihre Größe vor andern auszeichnen.

Etwas ähnliches ist auch bey den Bäumen, welche Gefühle des Starken beleben, zu beachten. Manche Gattungen derselben, z. B. die Eichen, erwecken die Vorstellung von Festigkeit und Unbeugsamkeit auch dann, wenn sie keine starken Stämme haben und nur sehr wenige Kennzeichen des Widerstandes, den sie den Stürmen geleistet haben, an sich tragen; Bäume von andern Gattungen hingegen, die sich sonst nicht so wacker zu halten pflegen, nur dann, wenn ihr dicker, knotiger Stamm und der wilde und keke Wurf ihrer Aeste anzeigt, daß sie Widerstand geleistet und eine Ausnahme von der Regel ihrer Gattung gemacht haben. Die lebhaftesten Gefühle des Starken erzeugt der Künstler aber natürlich nur dann, wenn er die zulezt beschriebenen Formen Bäumen der erstgenannten Gattung giebt.

Diese allgemeinen Bemerkungen werden bestätiget werden durch die nun folgenden, mehr in's Einzelne gehenden Bemerkungen über

die jeder Art von ästhetischen Gefühlen besonders eigenthümlichen Formen das Laubwerks; wobey ich auf die Behandlung der einzelnen Bäume und Sträucher so wohl, als der durchsichtigen und dichten Gruppen und Wände oder Parthien die man aus jenen zusammensetzt, Rücksicht nehmen werde.

Was erstens die Gefühle des Großen betrifft, so erwecken sie Bäume, vorausgesetzt, daß sie zu den großen oder alten ihrer Gattung gehören, dann, wie mich dünkt, am lebhaftesten, wenn ihr Stamm von beträchtlicher Stärke ist, eine mehr glatte als rauhe und knotige Oberfläche hat, gerade emporsteigt, hoch hinauf frey von Aesten ist und auch über diese hinaus, so viel sein Gipfel dies zu bemerken erlaubt, eine ziemlich gerade, senkrechte Linie beschreibt. (Durch alles dies wird besonders die Größe der Nadelholzbäume so auffallend.) Ferner müssen die starken Aeste, welche den Gipfel bilden, einen freyen, leichten, ungehinderten Schwung haben, und sich weder mattherzig senken, noch von Stürmen verbogen

seyn, noch sich vielfältig durchkreuzen, sondern fest und gesund und ohne Verwirrung sich ausstrecken. Endlich muß die Belaubung derselben reich und voll, mehr dicht als durchsichtig, durch die Spiele des einfallenden Lichts nur sparsam verschönert und in wenigen, großen Parthien zusammengehalten seyn; jedoch so, daß diese die Zweige nicht zu belasten und niederzuziehen scheinen. Auf ähnliche Art muß auch die Belaubung der Sträucher behandelt werden, wenn sie einen Ausdruck von Größe haben sollen. Selbst rankende Gewächse müssen, wenn sie diesen Ausdruck haben sollen, große, üppig anschwellende und eher etwas schwerfällige Laubbündel, als leichte und luftige Guirlanden bilden.

Will nun der Künstler Laubparthien von einem großen Charakter bilden, die er natürlich so viel möglich nur aus Bäumen und Sträuchern, die auf die eben beschriebene Art behandelt sind, zusammensetzen wird, so hat er, wenn es durchsichtige Gruppen und Wände werden sollen, besonders darauf zu sehen, daß

er die Bäume und Sträucher nicht blos ein wenig, sondern immer ziemlich weit aus einander rückt. Große Objekte dieser Art wollen Raum haben, um sich auszubreiten, und dürfen einander niemals sehr drängen und verdecken, wenn sie ein imposantes Ganzes ausmachen sollen. Besonders dürfen die Bäume, deren Stämme hoch hinauf unbeastet sind und welche auf einem von Gesträuchen frey gehaltenen Boden so edle und majestätische Säulenlauben bilden können, niemals zu dicht kommen, wenn sie nicht zu einem häßlichen Pfahlwerke werden sollen, wo man vor allem Holze keinen Wald sieht und wo man sich eingeengt, aber nicht erhoben fühlt.

Will der Künstler hingegen Laubpartien bilden, wo der Blick des Anschauers zwar eindringen aber nicht hindurchdringen soll, so muß er diese dichtern Gruppen und Wände, wenn sie durch ihre Größe auffallen sollen, im ganzen so behandeln, wie vorhin von der Behandlung der Gipfel einzelner Bäume gesagt worden ist, und sie weder aus vielen und klei-

nen Laubmassen zusammensetzen, noch diese zu lustig aus einander rücken, sondern nur wenige Einsichten und Durchbrechungen anbringen; sonst wird hier (bey Parthien welche durchsichtig seyn sollen, ist es etwas anders; dort soll mehr das Einzelne frappiren, hier mehr das Ganze) die Totalwirkung der Parthie allemal geschwächt, wenn sie auch übrigens noch so viel Höhe und Breite hat.

Zweytens: Um lebhafte Gefühle des Starken zu erregen, müssen die Bäume (wofern sie nämlich Vorstellungen von Kraft zum Widerstande, nicht aber Vorstellungen von der sie so eben angreifenden Gewalt des Sturms, wovon ich hernach sprechen werde, erwecken sollen) immer dicke Stämme von rauhen, knotigen Oberflächen haben, welche nicht in geraden Linien unaufgehalten emporschießen, sondern gekrümmt, gewunden (tortueux) und hin- und hergebogen, gleichsam mühsam emporstreben. Auf ähnliche Art, nur noch eckichter und geknickter, müssen die Aeste und Zweige behandelt seyn, die den oft seltsam geformten Gipfel

bilden und sich hier schon sehr tief am Stamme anfangen können; sie müssen, wenn sie aufwärts gehen, zwar emporstreben, aber doch verbogen und in ihrem freyen Schwunge gleichsam aufgehalten und aus ihrer Direkzion gebracht seyn; gehen sie aber niederwärts, so muß man sehen, daß sie sich nicht ohne Widerstand unterdrücken ließen, sondern immer so viel möglich wieder in die Höhe zu kommen suchten. Soll aber dieses wilde Sparrwerk seine Wirkung thun, so darf es nicht durch eine reiche Belaubung nur hie und da hindurchschimmern, sondern muß mit Laube nur sparsam bedeckt an vielen Stellen ganz frey sich zeigen; welches denn den Bäumen auch mehr Wahrheit giebt, da die meisten auf diese Art mißgehandelten Bäume, die man in der Natur antrifft, wenn sie auch ihr Holz erhalten, doch ihr Laubwerk größtentheils zu verlieren pflegen. Manchmal können auch solche Bäume ganz entlaubt dargestellt werden, wenn es nämlich abgestorbene Bäume sind, die mir unter Bäumen von den eben beschriebenen Formen weit mehr an ihren Platze

zu seyn scheinen, als in jeder andern Waldpartie; zumal wenn sie nicht vor Alter eingegangen, sondern umgeworfen und zerbrochen sind: denn sie geben dann eine lebhafte, anschauliche Vorstellung nicht nur von der Gewalt, deren Angriffen sie untergelegen haben, sondern auch von der Stärke ihrer Nachbarn, welche sich davon nicht überwältigen ließen. Besonders können auch umgeworfene Bäume, die nicht ganz umgefallen sind, sondern irgendwo anlehnen und hängen geblieben sind, in Parthien von Nadelholzebäumen, deren Stämme meistens geradlinicht und deren Aeste meistens gleichförmig gehalten werden müssen, oft am besten jene wilde Unordnung bringen, die in diese Bäume, wenn sie gleichsam in Reihe und Gliedern da stehen, so eckicht und zackicht sie auch übrigens sind, manchmal schwer hinein zu bringen ist.

Sträucher können an sich keine lebhaften Gefühle des Starken geben; doch braucht man sie oft in Szenen, welche diese Gefühle erwecken sollen, sowohl zur Verbindung der

Bäume zu Gruppen als zur Verzierung und Bekleidung mancher Erd- und Steinmassen. Dann hat der Landschafter, wenn ihre Formen mit den übrigen harmoniren sollen, darauf zu sehen, daß er sie, so wie vorhin von den Gipfeln der Bäume dieser Art gesagt worden ist, nicht zu reich belaubt und das wilde Gewirr ihrer Stämme, Aestchen und Zweige (wozu sich dornichte besonders gut schicken) nur wenig zudeckt. Doch muß er sich hüten, nicht zu viel Gewirr dieser Art in seine Komposizion aufzunehmen, weil sich großen von dergleichen blätterarmen Gestrüpp und Genisté zusammengesetzten Parthien sehr schwer ein gefälliges Ansehn geben läßt.

Das letztere gilt auch von allen großen aus Bäumen und Sträuchern von den eben beschriebenen Formen komponirten durchsichtigen Parthien. Wenn diese viel Umfang haben, wird die Verwirrung der sich durchkreuzenden Umrisse leicht so groß, daß sich nichts als Hauptstück herausheben läßt, dem das übrige untergeordnet werden kann; dann können aber

solche Parthien auch nie dem Auge gefällig und wenigstens nicht in dem Grade schön werden, als es jede Parthie, in welcher die Schönheit nicht prädominirt, seyn muß, wenn sie in eine landschaftliche Komposizion aufgenommen zu werden verdienen soll. Um dies nun zu vermeiden, darf der Künstler solchen durchsichtigen Gruppen und Wänden, wenn auch viel Höhe und Breite, doch niemals viel Tiefe geben, so daß nicht immer ein Gewirr hinter dem andern sich aufthürmt, sondern an vielen Stellen der dahinter liegende ruhigere Grund, er bestehe nun aus Laube, Himmel, Erde oder Wasser, wenig verdeckt wird. Dann wird niemals jene Verwirrung entstehen, in die sich gar keine malerische Ordnung bringen läßt.

Will aber der Künstler ein dichtes, undurchdringliches und verwachsenes Dickicht von Bäumen und Sträuchern dieser Art darstellen, so muß er das wenige Laub in und an diesen sparrichten Gruppen und Wänden gut zu benutzen und so zu vertheilen suchen, daß sich daraus Parthien bilden und von dem vielen nack-

ten Holzwerke, welches überall wegen seiner schmutzigen Farben, hier aber, wo es so viel kleine Ecken und Winkel bildet, besonders mißfällig ist, nicht allzuviel, sondern nur hie und da ein Haufen sichtbar wird. Dann kann die Parthie gefällig seyn und doch zugleich auch eine lebhafte Vorstellung von der Gewalt geben, mit welcher der Sturm diesen Haufen starker Söhne der Erde angefallen und in einander gewirrt hat, oder von der gleichsam ungebändigten Wildheit, mit der sie sich selbst, indem jeder sich Raum zu schaffen suchte, wechselsweise gedrängt und in einander verwickelt haben *).

*) Es giebt auch Dickichte dieser Art, in welchen alles über und durch einander gewachsen ist, weil der fruchtbare Boden die Vegetazion zu üppig und schwelgerisch genährt hat. Will der Landschafter dergleichen Parthien darstellen, so thut er wie mich dünkt am besten, wenn er ihnen den Ausdruck des Schönen giebt, weil er viele freye und tief in das Innere des Dickichts hineingehende Einsichten eröffnen muß, damit man sehen kann, welche Verwirrung hier der Uiberfluß angerichtet hat. Mit dem Ausdrucke des Großen vertragen sich dergleichen Oeffnungen

Um Gefühle des Starken durch Darstellung der Wirkungen eines so eben in der Szene stürmenden Windes zu erwecken, kann der Künstler zwar Bäume von allen Arten von Formen anbringen, wenn er sie nur gehörig in Bewegung zu setzen weiß: indessen dünkt mich schicken sich Bäume, welche die oben beschriebenen, dem Ausdrucke des Großen eigenthümlichen Formen haben, am wenigsten dazu; eben weil es wegen ihrer reichen Belaubung schwer hält, ihnen auffallend viel Bewegung zu geben. Bäumen hingegen, welche Formen haben, die lebhafte Gefühle des Starken erregen, läßt sich wegen des sparsamen Laubes, mit dem sie behangen sind, wenn dieses nur recht dünn und flattrig gehalten wird, nicht nur leicht viel Bewegung geben, sondern es erwecken auch ihre großen, unbeugsamen Stämme und Aeste zugleich eine Vorstellung von der Kraft, welche der angreifenden Gewalt widersteht; wodurch denn die Vorstellung von der letztern vergrößert

und Durchbrechungen weniger, wie ich oben bemerkt habe.

und das sie begleitende Gefühl verstärkt wird. Bäume aber von Formen, welche blos schön sind, schicken sich deswegen gut in Sturmszenen, weil sich an ihnen ebenfalls wegen der durchbrochenen und lustigen Belaubung, die, wie ich weiterhin zeigen werde, zu ihrem Charakter gehört, leicht viel Bewegung anschaulich machen läßt und weil sie gerade durch das Gegentheil dessen, was starke Bäume thun, die Vorstellungen von der Gewalt des Sturmes lebhafter machen, indem nämlich ihre schwachen Stämme und Aeste, anstatt zu widerstreben, nachgebend sich beugen und zusammenkrümmen. Auf die letztere Art können auch so gar kleine, schön geformte Objekte aus dem Pflanzenreiche die Wirkung der Szene verstärken helfen, z. B. im Winde flatternde Ranken und Sträucher, besonders Schilf, das die Maler in ähnlichen Kompositionen oft so glücklich angebracht haben.

Die lebhaftesten Gefühle des Starken geben indessen, wie mich dünkt, dergleichen Sturmszenen doch immer dann, wenn man ihre grö-

ßern Laubpartien meistens aus Bäumen zusammensetzt, welche die vorhin beschriebenen widerstrebenden Formen haben und wenn man, wo kleine nachgiebigere Objekte nöthig sind, statt schöner Sträucher und Ranken, das vorhin beschriebene Gestrüpp und Geniste anbringt; denn alsdenn regt und bewegt sich alles, was in der Szene beweglich ist, her und hin, alles kämpft und wehrt sich, alles strebt und strebt entgegen, das Unsichtbare, welches angreift, wie das Sichtbare, welches angegriffen wird.

Will endlich drittens der Künstler in der Wirkung seiner Szene die Gefühle des Schönen prädominiren lassen, und daher auch seinem Laubwerke diejenigen Formen geben, welche dieses Gefühl am lebhaftesten erregen, so hat er, was erstens die Bäume anbetrifft, unter einer sehr großen und mannichfaltigen Menge zu wählen. Denn alle Bäume, welche nicht zu den großen, sondern nur zu den mittlern und kleinen ihrer Gattung zu rechnen sind, selbst diejenigen, welche zu einem großen oder starken Geschlechte gehören, aber noch in

den Jahren der Jugend stehen (und ich setze nach dem, was ich oben über die Eurythmie der Landschaft gesagt habe, voraus, daß er nur auf solche Rücksicht nehmen wird) alle solche Bäume sind geschickt, lebhafte Gefühle des Schönen zu erregen, wenn sie nur meistens rundliche Umrisse bekommen, wenn nur ihr Laub nicht in wenigen großen, schweren und gleichförmigen Massen zusammengehalten, sondern in viele, leicht schwebende oder flatternde Parthien von verschiedener Größe zertheilt wird, wenn nur diese nicht zu dicht zusammengedrängt, sondern locker aus einander gerückt werden und wenn endlich unter den verschiedenen Theilen ihrer Gipfel immer einige als Haupttheile herausgehoben werden, welchen die übrigen untergeordnet sind. Mag nun übrigens viel oder wenig Holzwerk an ihnen sichtbar seyn, ihre Stämme schlank und hoch oder kurz und dick seyn, und in geraden Linien emporschießen oder sanft sich krümmen, mögen ihre Aeste hoch am Stamme erst anheben oder ihn schon von unten auf bekleiden und aufwärts streben oder sich gerade ausstrecken oder

abwärts sich senken; genug wenn Bäume, die zu den mittlern oder kleinen ihrer Gattung gehören, die vorhin beschriebene Form haben, welche sie leicht anzunehmen so fähig sind, so erwecken sie allemal lebhafte Gefühle des Schönen.

Indessen wird doch der Landschafter, wenn er diese unzählbare Menge schöner und ich möchte sagen jugendlicher Baumformen in Gedanken übersieht, noch einen feinen Unterschied an ihnen wahrnehmen, welcher ihm, da er, um möglichst ausdrucksvoll zu komponiren, alles Einartige und Charakteristische zu beobachten und zusammenzustellen suchen muß, nicht unwichtig scheinen wird.

Manche jener schönen (mittlern und kleinen) Bäume nämlich ähneln in ihrer Form den weiter oben beschriebenen Bäumen, welche lebhafte Gefühle des Großen erregen. Ihre Stämme schießen in beynahe geraden Linien empor oder sind nur sehr wenig gekrümmt; ihre Aeste breiten sich nach allen Seiten ohne Verwirrung aus; ihr Gipfel hat eine obgleich nicht

ganz undurchsichtige, doch ziemlich reiche und volle Belaubung und diese ist nicht in viele kleine Partheien zertheilt. Es fehlt ihnen nichts als daß sie mehr Umfang und Alter hätten, so gäben sie Gefühle des Großen; sie haben gleichsam schon das Air, den Anstand der Größe. Beym Anblicke solcher Bäume scheint mir sich mit dem Gefühle des Schönen ein Gefühl von Ruhe zu vereinigen *).

Die Formen anderer schönen (mittlern und kleinen) Bäume ähneln den vorhin beschriebenen Formen der Bäume, welche Gefühle des Starken erwecken, nur daß das, was bey jenen eckicht ist, bey diesen sich rundet. Ihre Stämme krümmen sich und streben in Bogen

*) Pyramidenartig gewachsene Bäume mit kurzen überall den Stamm bekleidenden Aesten, wie z. B. die italienischen Pappeln scheinen davon eine Ausnahme zu machen; sie bringen wie mich dünkt, da sie so schlank emporschießen, immer, ihre Belaubung mag dicht oder durchsichtig gehalten seyn, viel Bewegung in die Szene; wenigstens allemal wenn sie einzeln stehen; weniger aber, wenn sie zu großen und dichten Gruppen verbunden sind.

empor; ihre Aeste schwingen und senken sich nach allen Seiten in mannichfaltiger Richtung hin; ihr Laub läßt häufige Durchsichten offen und gruppirt sich zu seltsam geformten Parthien, oder es ist so dünn und flattrig gewachsen, daß das Gewebe der in einander verschlungenen Aeste und Zweige überall durchschimmert und auf diese Art ein Netz entsteht, welches durch die Spiele des ein- und durchfallenden Lichts auf mannichfaltige Weise verschönert wird. Alle Bäume dieser Art scheinen mir mit dem Gefühle des Schönen zugleich ein Gefühl von Leben und Bewegung zu erwecken.

Will nun der Landschafter, je nachdem er es für gut findet, allen oder doch den meisten Bäumen seiner Szene die eine oder die andere Art dieser Formen geben, so muß er die hier angegebenen, charakteristischen Züge derselben möglichst heraus zu heben und auffallend zu machen suchen. Das nämliche hat er bey den Sträuchern (die er übrigens, um ihnen schöne Formen zu geben, so, wie vorhin von den Bäumen gesagt worden ist, behandeln muß)

zu beobachten; auch sie können, je nachdem ihre Belaubung mehr oder weniger dicht oder luftig gehalten ist und je nachdem ihre Aeste und Zweige mehr oder weniger gekrümmt und verwickelt sind, Gefühle von Ruhe oder Gefühle von Leben und Bewegung mit dem Gefühle des Schönen erwecken.

Dasselbe dünkt mich hat er nun auch bey der Komposizion ganzer Laubparthien, welche Gefühle des Schönen erregen sollen, es mögen nun durchsichtige oder die Aussicht verdeckende Gruppen und Wände seyn, zu beachten. Denn auch ganze Parthien von mittlern oder kleinen Bäumen und Sträuchern, welche dicht zusammengerückt sind, in welche das Licht sich nur sparsam gleichsam hineinstiehlt und nur wenige Einsichten dem Auge sich öffnen, machen allerdings die Szene still und ruhig; ihre Belaubung mag nun einen undurchdringlichen Vorhang bilden oder über Stämmen sich ausbreiten, unter denen hin eine Aussicht auf die dahinter liegenden Gründe sich öffnet. Weit andere Wirkung thun hingegen dergleichen Parthien, wenn das

Auge überall tief hinein- oder frey hindurchdringen kann und wenn das luftige Gewebe ihrer leicht schwebenden oder flatternden Laubpartien durchaus sich zu bewegen, zu leben und zu spielen scheint.

D.

Uiber die Wolken, welche die vierte und letzte Klasse der Haupttheile landschaftlicher Komposizionen ausmachen, werde ich nur wenig sagen, da ich voraussetzen darf, daß meine Leser in dem, was ich über die ausdrucksvollsten Formen der übrigen landschaftlichen Objekte mitgetheilt habe, leicht selbst auffinden können, was davon auf die Wolken anwendbar ist.

Jedoch muß ich sogleich bemerken, daß sich nur wenig davon auf die Dunst-streifen und schichten anwenden läßt (die man auch eigentlich nicht Wolken nennen kann), welche alsdenn am Himmel erscheinen, wenn er ganz oder zum Theil mit allerwärts gleich verbreiteten Dünsten so dicht überzogen ist, daß das Licht nur sparsam durchfallen kann und seine Oberflä-

che in eine große, überall zusammenhängende, dem Anscheine nach ganz flache Masse zusammenfließt. Man bemerkt da nämlich, daß sich zwar gewisse Streifen und Schichten dieser Masse durch verschiedene Grade von Helle und Dunkel oder Dichtheit und Durchsichtigkeit von einander unterscheiden; aber man findet keine Gränzen, wo sie anfangen und aufhören, und sie verlieren sich, wenn sie auch hier und da etwas einem Umrisse ähnliches begränzt, an den meisten übrigen Stellen so allmälich und unmerklich in die benachbarten Massen, daß man zwar einige Aehnlichkeit mit gewissen Formen, aber nie eine eigentliche (durch Umrisse bestimmte) Gestalt an ihnen erkennen kann. Nun ist leicht zu erachten, daß dergleichen Dunst-streifen und schichten, so viel sie auch übrigens durch ihre Beleuchtung und Farbe zum Ausdrucke der Szene beytragen können, durch ihre so unbestimmten Formen keine lebhaften ästhetischen Gefühle erregen können. Der Landschafter hat also auch auf diese Formen wenig Aufmerksamkeit zu wenden und nur darauf zu sehen, daß

sie, wenn es ihm ja gefällt sie etwas mehr herauszuheben und sichtbarer zu machen, immer einige Aehnlichkeit mit denjenigen Formen bekommen, denen er in seiner Szene den Vorzug giebt, z. B. daß sie geradlinichte oder bogenförmige Umrisse bekommen, sich in die Breite ziehen, oder in die Höhe gehen u. s w. Mehr hat er noch darauf zu sehen, daß sie weder zu groß noch zu klein werden, sondern mit der Gattungsgröße der übrigen Objekte harmoniren.

Erscheinen hingegen eigentliche Wolken an einem reinblauen oder nur wenig getrübten Himmel, die sich wenn auch nicht überall, wenigstens bey weiten an den meisten Stellen durch bestimmte Umrisse von seiner Fläche ablösen, oder sind an einem trüben mit Dünsten bedeckten Himmel diese an manchen Stellen so verdichtet und an andern Stellen so durchsichtig, daß sie durch Mitwirkung des einfallenden, durchschimmernden und zurückprallenden Lichts als Körper dem Auge erscheinen und Gestalten von zwar duftigen, aber doch nicht zweifelhaf-

ten Umrissen annehmen: so verdienen ihre Formen, da sie sehr viel zum Ausdrucke beytragen können, die sorgfältige Aufmerksamkeit des Künstlers eben so gut, als die Formen aller andern Objekte, und vieles, was er bey diesen zu beobachten hat, wenn sie lebhafte ästhetische Gefühle erwecken sollen, gilt auch nur mit einigen Modifikazionen von den Formen der Wolken.

Im allgemeinen ist auch bey den Wolken, wie bey dem Laube der Bäume (mit welchen sie überhaupt vieles gemein haben) zu bemerken, daß der Künstler ihnen leicht Formen geben kann, welche lebhafte Gefühle des Schönen erregen *); denn er kann sie immer aus vielen

*) Vorausgesetzt nämlich, daß er es schon versteht, Wolken wahr (das heißt duftig und schwebend) darzustellen und ihnen ein gefälliges Ansehn zu geben; welches beydes bekanntlich den Anfängern nicht leicht wird, sondern durch vielfältige Uibung erlernt werden muß. Schüler sind also wohl nicht leicht in Gefahr, es zu schön zu machen, aber manche Meister allerdings, welche nicht bedenken, daß sich die leichten und anmuthi-

an Größe und Durchsichtigkeit sehr verschiedenen und meistens mit rundlichen Umrissen gezeichneten Parthien zusammensetzen, die sich einander gut unterordnen lassen. Er geräth daher oft in Versuchung, sie für seinen Zweck zu gefällig zu machen, und muß sich, wenn er seiner Komposizion einen Ausdruck geben will, in dem die Gefühle des Schönen nicht prädominiren sollen, ohne sich an die Vorurtheile mancher Künstler und Liebhaber, welchen die Wolken nie schön genug seyn können, zu kehren, in Acht nehmen, daß er sie nicht zu sehr verschönert.

gen Wolken und Wölkchen, die ihnen unter den Händen, sie wissen kaum wie, entstehen, nicht überall hinschicken. Diese sollte die Kritik erinnern, daß es besser ist, etwas weniger Fertigkeit der Hand (denn wirklich zu dieser wie zu jeder andern Verschönerung ohne Wahl hilft der Kopf nur wenig, die Finger folgen blos einer Art von Instinkt) dafür aber desto mehr prüfenden Geschmack zu zeigen. Die Genies, welche von selbst fühlen, wie sehr alles Große durch ein übel angebrachtes Uibermaaß von Schönheit verliert, bedürfen freylich solcher Erinnerungen nicht.

Besonders hat er darauf zu sehen, wenn er Formen, die lebhafte Gefühle des Großen erregen, seinen Wolken geben will; mögen nun diese entweder als schwere, mühsam sich fortwälzende Regen- oder Gewitterwolken, von ihrer eignen Last niedergezogen, herabzusinken drohen, oder als große, einen beträchtlichen Theil des Himmels zudeckende und langsam dahinziehende Massen über der Gegend hangen sollen. Theilt er sie dann in viele kleine Partien, macht er sie an vielen Stellen durchsichtig, läßt er das Licht und seine Widerscheine viel auf ihren Oberflächen und Rundungen spielen, macht er sie recht wollicht und flockicht; so haben sie kein Ansehen von Größe, nichts imposantes, nichts majestätisches, wenn er auch ihrer Masse noch so viel Umfang giebt.

Mehr Abwechslung des Dichten und Durchsichtigen kann er sich bey der Bildung der Wolken erlauben, welche lebhafte Gefühle des Starken dadurch erregen sollen, daß sie die Gewalt eines eben in der Szene stürmenden, starken Windes anschaulich machen. Er kann

da bald große Massen zeigen, die der Sturm dicht zusammengedrängt hat und gewaltig vor sich her walzt; bald wieder lockere, von jenen sich ablösende oder schon losgerissene Theile, die vom Winde fortgeführt in der Luft zu zerstäuben scheinen. Je besser er dies untereinander zu mischen und einander entgegenzusetzen weiß, je wilder die Unordnung ist, mit welcher sich alles bald auf einander wälzt und drängt, bald zerreißt und davon fliegt, desto lebhafter wird die Vorstellung von der Gewalt des Sturms. Durchaus rundliche Umrisse können übrigens bey solchen Wolkenformen nicht Statt finden; das Geradlinichte, das Eckichte, so gar das Zackichte gehört mit zu ihren charakteristischen Zügen.

Was den Formen der Wolken, welche lebhafte Gefühle des Schönen erregen sollen, besonders eigen ist, habe ich vorhin schon beyläufig gesagt, als ich anführte, was bey den Formen großer Wolken zu vermeiden ist. Ich bemerke nur noch, daß sie nie von großen Umfange seyn, und, wenn sie in die Breite gezogen sind, nicht zu viel Höhe, gehen sie hingegen

in die Höhe, nicht zu viel Breite haben dürfen. Im erstern Falle erweckt sie auch, wenn ihre Umrisse sich sanft erheben und senken, Gefühle von Ruhe; im letztern, wenn ihre Umrisse sich kühner emporwölben und wenn sie dabey recht leicht, luftig und durchsichtig gehalten sind, Gefühle von Leben und Bewegung.

Wenn es mir gelungen ist, in den bisher mitgetheilten Bemerkungen anschaulicher zu machen, durch welche Größenverhältnisse und Formen jede Art ästhetischer Gefühle am lebhaftesten erregt werden kann; so werden meine Leser nicht zweifeln, daß der Künstler, wenn er seine Szene wirklich nur aus Objekten zusammensetzt, die blos eines der drey ästhetischen Gefühle auf die hier beschriebene Weise beleben, gewiß in den Totaleindruck, den seine Komposizion auf das ästhetische Gefühlsvermögen machen soll, möglichst vollkommene Harmonie bringt. Eher werden manche Leser besorgen, diese Harmonie könne leicht in Monotonie ausarten und es wer-

de einer auf diese Art komponirten Szene an derjenigen reizenden Mannichfaltigkeit fehlen, welche die Produkte des Landschafters allemal so anziehend macht. Nun glaube ich zwar allerdings auch, daß ein angehender, wenig geübter Künstler über dem Bestreben einartige Gegenstände zusammenzustellen, leicht einförmig werden könnte; aber ich fürchte nicht, daß dies jemals der Fall seyn wird, wenn der Künstler Kenntniß und Fertigkeit genug hat, sich der Freyheiten gehörig zu bedienen, die ihm bey allem Zwange, den er sich anthun muß, noch immer übrig bleiben. Es ist wahr, es scheint ihn sehr einzuschränken, daß er allen Objekten einerley Gattungsgröße geben soll; aber wie viel Verschiedenheit kann er nicht demohnerachtet in ihre scheinbare Größe (Lokalgröße) bringen, da er durch Hervorrücken und Zurückschieben nach Belieben das Kleine vergrößern und das Große verkleinern kann! Eben so scheint es auch nur der Mannichfaltigkeit Eintrag zu thun, daß der Künstler manchmal den Objekten nicht so viel Schönheit geben soll, als sie an-

nehmen könnten; denn da er ihnen um ein malerisches Ganzes daraus zusammenbauen zu können, doch immer einige Schönheit geben muß, so nöthigt ihn dies auf Abwechslung zu denken; und so müssen seine Objekte so sehr sie sich auch in mancher Hinsicht gleichen mögen, dennoch immer einander unähnlich werden. Uiberdem soll er ja auch die Theile seiner Komposizion nur an Größe und ästhetischen Formen einander ähnlich machen; übrigens bleiben diese Theile aber immer noch verschieden genug und bey jeder der vier Klassen, in die ich sie eingetheilt habe, werden, wie sich aus meinen Bemerkungen ergiebt, die ästhetischen (zufälligen, abänderlichen) Formen durch die jeder Klasse eignen physischen (nothwendigen und unabänderlichen) Formen, an welche sich jene gleichsam anschmiegen müssen, verschieden modifizirt; anders nimmt sich z. B. das Große bey kompakten Körpern aus, anders bey Bäumen, anders bey Wasserflächen u. s. w. Wollte daher der Landschafter recht gewiß seyn, niemals einförmig zu komponiren, so dürfte er

nur jedesmal die Haupttheile seiner Komposizion in beynahe gleicher Quantität aus allen vier Klassen nehmen (zu Bergen mit Ebenen oder Wasserflächen verbunden immer Laubwerk und Wolken hinzuthun;) und es würde gewiß seiner Szene niemals an Abwechslung fehlen, wenn er gleich ihre Theile an Größe und ästhetischen Formen einander noch so ähnlich zu machen suchte.

Indessen dünkt mich ist offenbar, daß der Künstler — vorausgesetzt, daß er auf die vorgedachte Art die Größe und ästhetischen Formen seiner Gegenstände, ohne ihren Charakter zu verwischen, zu variiren versteht — durchaus nicht nöthig hat, allemal das zuletztgenannte Mittel anzuwenden und Objekte aus allen vier Klassen zusammenzustellen, wenn er der Monotonie vorbeugen und Mannichfaltigkeit mit Harmonie vereinigen will. Im Gegentheil glaube ich, er kann seinen Zweck eben so gut und oft noch besser *) erreichen, wenn er seine Land-

*) Z. B. wenn er die Objekte gewisser Klassen als Bäume, Wasser, Wolken u. s. w. darum

schaft größtentheils nur aus Objekten einer oder etlicher der vier oben angeführten Klassen zusammensetzt, die Objekte der übrigen Klassen aber entweder ganz wegläßt, oder doch nur sehr sparsam anbringt. Auf diese Art kann er eine Menge nicht blos im Einzelnen, sondern auch im Ganzen verschiedener Komposizionen hervorbringen. So kann er — um auch von diesen eine kleine Uibersicht zu geben — die kompakten Körper in seinen Landschaften prädominiren lassen und Gebirgsszenen oder

vorzüglich anzubringen wünscht, weil er sie besonders treu nachzuahmen und charakteristisch zu formen weiß. Versteht er dies aber bey allen Arten von Objekten gleich gut, so wird es ihm wenigstens angenehm seyn, wenn er Abwechslung in die ganze Suite seiner Werke bringen kann; er ist dann weniger besorgt, in seinen Komposizionen zu wiederhohlen, und arbeitet immer con amore, weil er oft etwas neues und anderes unter seinen schaffenden Händen entstehen sieht. Auch werden es ihm diejenigen Liebhaber Dank wissen, welche nicht blos einige, sondern viele seiner Landschaften, vielleicht die ganze Suite derselben zu sehen das Vergnügen haben.

hügelichte Gegenden, desgleichen Wasserfall- Felsen- Architektur- und Ruinen-szenen *) bilden, in welchen viel oder wenig Laubwerk und über welchen viel oder wenig Himmel zu sehen ist, wo aber nirgends Flächen sich zeigen. Eben so kann er die letztern zur Hauptsache machen und ebene Gegenden oder Wasserszenen (Marinen und Ansichten von Landseen oder großen Flüssen) darstellen, wo der Himmel von vielen Bäumen verdeckt ist oder offen mit seinen Wolken sich zeiget, wo Bäume oder Berge ganz fehlen oder

*) Unter Architekturszenen verstehe ich Aussichten auf nahe Bauwerke, die in einer freyen Gegend liegen, von der sie aber so viel zudecken, daß sie zur Hauptsache in der Landschaft werden. Die Niederländer haben oft dergleichen Szenen gemalt. Stadtprospekte, wie sie Canaletto gemalt hat, wo man nichts als Gebäude sieht, sind damit nicht gemeynt.

Wasserfallszenen nenne ich die, in welchen der Wasserfall den Haupttheil des Gemäldes ausmacht, wie z. B. manchen Abbildungen italienischer und schweizerischer Wasserfälle.

doch nur wenige kompakte Körper (Anhöhen oder Bauwerke) die Fläche begränzen und unterbrechen. Vorzüglich kann er bey Szenen, in welchen das Laubwerk prädominiren soll, alle andern Objekte ausschließen und Waldszenen komponiren, wo weder das Erdreich noch der Himmel Parthien bildet, sondern nur hier und da durchschimmert; aber er kann auch in Waldszenen Aussichten auf Erd- und Wasserflächen Anhöhen oder Bauwerke eröffnen und dabey den Himmel zudecken oder frey halten, auch blos Laub und Wolken zusammensetzen. Endlich kann er auch, *wie ich schon oben angeführt habe*, den Himmel mit seinen Wolken zur Hauptsache machen, den Horizont sehr niedrig halten und auf der Fläche von Erdreich oder Wasser, über der sich der Himmel erhebt, nur wenige Bäume oder Anhöhen oder Bauwerke anbringen; oder er kann auch alles letztere bey einem Himmel ganz weglassen, der sich über einer Wasserfläche emporwölbt, auf welcher Fahrzeuge zu sehen sind *). Alle diese Szenen

*) Die letztere Art von Marinen oder Seeansich-

aber kann er, so verschieden sie auch durch ihre physischen Formen sind, wenn er nur die Größe und ästhetischen Formen ihrer Theile gehörig auszuwählen und zu behandeln versteht, geschickt machen, eine harmonische Reihe ästhetischer Gefühle zu erregen und es steht bey jeder ihm frey, ob er ihr den ästhetischen Ausdruck *) des

ten ohne Land scheint freylich eigentlich nicht zu den Landschaften zu gehören; indessen dünkt mich kann die Theorie der Landschaftsmalerey auf diese so wohl, als auf die vorhin erwähnten Marinen oder Aussichten auf die See, die mit einer Parthie festen Landes verbunden sind, füglich mit Rücksicht nehmen; da fast alles was von eigentlichen Landschaften zu sagen ist, mit wenig Veränderung auch auf Marinen angewendet werden kann.

Beyde Arten von Marinen mögen übrigens freylich diejenigen, welche das Meer oft in der Natur gesehn haben, mehr ergötzen, als uns Bewohner des festen Landes. Wir erfahren vom Seemaler erst, wie das wirkliche Meer aussieht, haben aber nicht das Vergnügen zu beurtheilen, ob und daß es so aussieht, wie sein Meer.

*) Aesthetischen Ausdruck hat eine Landschaft, wenn eine der drey Arten ästhetischer Gefühle unter den übrigen Eindrücken, die sie

Großen, des Starken oder des Schönen geben will.

Jedoch ist allerdings nicht zu leugnen, daß manche solcher Kompositionen, in welchen die Objekte einer oder etlicher jener vier Klassen prädominiren, geschickter sind als andere, eine der drey Arten ästhetischen Ausdrucks anzunehmen, und daß die Objekte mancher Klassen, wenn sie in Menge zusammengestellt werden, in manche Reihen ästhetischer Gefühle leichter einen hohen Grad von Lebhaftigkeit bringen,

auf das ästhetische Gefühlsvermögen macht, prädominirt. Ausdruck überhaupt hat die Landschaft, wenn sie einartige assoziirte sinnliche Gefühle erregt, welche mit dem prädominirenden ästhetischen Gefühle harmoniren. Dieser ist nicht ohne jenen möglich; jener kann aber in einer Landschaft da seyn, und doch hat, wenn ihm die assoziirten sinnlichen Gefühle nicht zusagen, die Landschaft nicht Ausdruck überhaupt, wenigstens nicht in hohem Grade.

Ich hoffe hier einiges deutlich gemacht zu haben, was ich im achten Abschnitte, wo ich auch das Wort ästhetischer Ausdruck nie gebraucht habe, nur andeuten konnte.

als die Objekte anderer Klassen. So sind, um nur ein Paar Beyspiele anzuführen, Wald- und Wasserszenen, wie mich dünkt, unstreitig geschickter, den Ausdruck des Starken zu haben, als Felsenszenen; diese hingegen und Gebirgsszenen sind geschickter den Ausdruck des Großen zu haben, als Waldszenen. Es ließen sich daher noch mancherley Bemerkungen darüber machen, aus welchen von jenen vier Klassen der Künstler vorzüglich die Hauptheile seiner Komposizion zu nehmen hat, wenn er der Reihe ästhetischer Gefühle, die er beleben will, nicht blos Harmonie, sondern auch einen hohen Grad von Lebhaftigkeit zu geben wünscht, wenn er nicht blos Gefühle einer Art, sondern auch die stärksten ihrer Art erregen will, wenn er nicht durch die sanfte Melodie leise und allmälich erklingender Töne die Seele gleichsam beschleichen und einwiegen, sondern sie durch eine harmonische Fülle lauter und rauschender Töne wecken und beleben will. Ich setze indessen nichts weiter hierüber hinzu; theils weil ich in diesem Abschnitte ohnedies schon für mei-

nen Zweck fast zu weitläufig geworden bin, theils weil ich hoffe, daß meine Leser weiterhin Gelegenheit finden werden, selbst dergleichen Bemerkungen zu machen, wenn sie dem ersten Anhange dieses Abschnitts einige Aufmerksamkeit schenken wollen, wo ich versuchen werde, die vornehmsten Arten ausdrucksvoller landschaftlicher Kompositionen in kurzen Skizzen zu beschreiben. Ehe ich jedoch dazu fortgehen kann, muß ich noch

3.

über den dritten Gegenstand der Aufmerksamkeit des Künstlers bey Erfindung einer möglichst ausdrucksvollen Landschaft, nämlich über die Wahl einer passenden Beleuchtung derselben einiges beybringen.

Der Künstler pflegt freylich selten seine Landschaft zu bauen (d. h. die Größe und Form ihrer Körper und Parthien durch Umrisse zu bestimmen) ohne wenigstens einigermaaßen darauf zu denken, wie er sie beleuchten will. Er kann dies zu thun nicht unterlassen, wenn er

seine Komposizion zu einem schönen, wohlverbundenen Ganzen machen will, da hierzu die Beleuchtung immer so viel mitwirken muß. Indessen hat man doch immer den Landschaftern gerathen, wenn sie ihre Szene gebaut und vorläufig einige Lichter und Schatten in ihr ausgetheilt haben, diese gleichsam provisorische Beleuchtung derselben immer noch besonders einer sorgfältigen Prüfung zu unterwerfen und selbst, als ob sie darüber noch gar nichts bestimmt hätten, zu untersuchen, was ihre Szene an Wahrheit und Schönheit gewinnen könnte, wenn sie ein ganz anderes Licht, als das zuerst angenommene, auf dieselbe fallen ließen und dasselbe ganz anders, als sie bey jenem Willens waren, in der Szene vertheilten. Auch ist wohl nicht zu bezweifeln, daß dadurch der Landschafter auf manche neue, glückliche, der Totalwirkung seiner Szene günstige Ideen fallen kann, die um so mehr seine Aufmerksamkeit verdienen, da er sie oft sehr leicht und ohne mit den Formen seiner Körper und Parthien Hauptveränderungen vorzunehmen, ausführen kann, blos indem er

sich der Wolkenschatten, Streiflichter und Widerscheine bedienet, welche der Landschafter bekanntlich fast ganz nach Willkühr, wo er will, annehmen und anbringen kann.

Hat man also nicht ohne Grund jenen Rath den Landschaftern schon für den Fall gegeben, daß sie blos Wahrheit und Schönheit in ihre Kompositionen bringen wollen, so wird man dem Landschafter, welcher mit jenen Eigenschaften möglichst vollkommenen Ausdruck in seinen Zusammensetzungen vereinigen will, noch weit mehr zu rathen haben, die Beleuchtung ganz für sich und abgesehen von den Formen der Körper einer besondern Aufmerksamkeit zu würdigen: da sie so viel zum Ausdrucke beyträgt und vornämlich durch Erweckung assoziirter sinnlicher Gefühle (auf welche daher auch der Künstler hierbey vornämlich zu sehen hat) an der Totalwirkung der Szene auf das Gefühl eben so wesentlichen Antheil hat, als die Größenverhältnisse und Formen der Objekte durch die ästhetischen Gefühle, welche sie beleben.

Will sich nun der Künstler, der seiner Landschaft möglichst vollkommenen Ausdruck geben will, diesem Rathe zu Folge, wenn er sie gebaut hat, in den Fall denken, daß er sie noch gar nicht beleuchtet hätte, will er ganz von neuen untersuchen, wo und wie viel er Licht auf den Haufen von Körpern, die er zusammengestellt hat, sollte fallen lassen; so wird er, wie mich dünkt, immer auf folgende drey Punkte zu sehen haben. Erstens: Wie viel oder wenig lichte und wie viel oder wie wenig dunkle Stellen er in seiner Szene anzubringen hat, welchen er den meisten Raum eingeben, ob er jene oder diese muß prädominiren lassen. Zweytens: Welchen Grad von Stärke (Intensität) er dem Hellen und Dunkeln im Ganzen zu geben, ob er jenes durchaus sehr licht, oder nur mäßig licht, dieses sehr dunkel oder nur mäßig dunkel zu halten hat. Drittens: Welcher Farbe des Lichts er den Vorzug zu geben hat, ob z. B. ein grauer, gelblicher, röthlicher oder anderer Ton passender für seine Land-

schaft ist *). Denn wenn gleich der Ton und die Beleuchtung der Landschaft bey Beurtheilung derselben von einander unterschieden werden können und müssen, so kann doch der Künstler nicht unterlassen, auf beyde zugleich bey der Komposizion Rücksicht zu nehmen; da die assoziirten sinnlichen Gefühle, welche beyde erregen und auf welche es hier vornämlich ankömmt, mit einander, wie ich im achten Abschnitte gezeigt habe, in der genauesten Verbindung stehen.

*) Will sie der Künstler ganz oder doch größtentheils mit einem beynahe ganz farbenlosen weißen Tageslichte, welches die Lokalfarben der Szene gar nicht merklich verwandelt und auf einen Ton stimmt, beleuchten, so braucht er freylich bey der Wahl der Beleuchtung nur auf die beyden zuerst genannten Punkte, auf Menge und Stärke des Lichts zu sehen. Dafür hat er aber dann auch, wie ich unter der folgenden Nummer zeigen werde, desto mehr Aufmerksamkeit auf die Wahl der Lokalfarben zu wenden, wenn er der Szene möglichst vollkommenen Ausdruck geben will.

Nun ist in die Augen fallend, daß der Künstler, wenn er auf jene drey Punkte Rücksicht nehmen will, sich bey jeder Szene eine beynahe unzählbare Menge von Beleuchtungen denken kann, die sich alle durch Menge, Stärke und Farbe des Lichts merklich von einander unterscheiden. Es ist daher sehr schwierig, im Allgemeinen etwas darüber zu sagen, wie der Künstler unter dieser mannichfaltigen Menge gerade diejenige Beleuchtung herauswählen wird, welche seiner Komposizion den vollkommensten Ausdruck giebt. Wenigstens ist gewiß, daß sich das, was man darüber sagen kann, weder kurz zusammenfassen, noch auch nur verständlich machen läßt, wenn man nicht zuvor die verschiedenen möglichen Beleuchtungen von Landschaften unter eine Uibersicht bringt und nach ihren Wirkungen in gewisse Hauptklassen abtheilt. Dies setzt aber, wenn man diesen Gegenstand nicht oberflächlich behandeln will, eine sehr viel umfassende und wenigstens für den Zweck, den ich hier zu erreichen suche, zu weitläufige Untersuchung voraus. Ich muß mich

daher darauf beschränken, blos einige wenige Bemerkungen über jene Wahl des Künstlers beyzubringen, und um mich deutlich zu machen, eine zwar dazu dienliche aber sonst freylich sehr unvollkommene Eintheilung der Beleuchtungen nach den Wirkungen derselben vorauszuschicken. Ich setze dabey übrigens voraus, daß sich meine Leser, was sie im achten Abschnitte über diesen Gegenstand gefunden haben, in's Gedächtniß zurückrufen werden; damit ich nicht alles zu wiederhohlen brauche, was ich dort schon über die assoziirten sinnlichen Gefühle gesagt habe, welche die verschiedenen Arten von reichlicher und sparsamer, starker und matter Beleuchtung, desgleichen die verschiedenen Lichtfarben zu erregen pflegen.

Licht bringt Leben und Frölichkeit, Dunkel bringt Ruhe und Ernst in die Landschaft. Die Beleuchtungen, in welchen Helle prädominirt, erregen Gefühle von Heiterkeit, von Munterkeit, von Freude, je nachdem das Helle mehr oder weniger licht gehalten ist. Alle diese Gefühle sind aber einander ähnlich; sie setzen die Seele

in Bewegung. Beleuchtungen hingegen, in welchen das Dunkle prädominirt, erwecken ruhige, wehmüthige, ernste, feyerliche, selbst schauerliche Gefühle, je nachdem das Dunkel mehr oder weniger durch Widerscheine oder anstreifendes Licht gemäßigt und mehr oder weniger durch die Helle der ihm entgegengesetzten lichten Stellen gehoben und gleichsam dunkler gemacht ist. Alle diese Gefühle aber sind mit einander verwandt; sie bringen eine gewisse Stille in die Seele.

Eben so lassen sich die Lichtfarben oder Töne nach ihren Wirkungen in zwey Arten theilen. Aehnliche obgleich verschieden modifizirte Gefühle von Leben, Frölichkeit und Munterkeit geben alle Lichtfarben, welche den vollen, heitern Tag ankündigen, vom Aufgange der Sonne an bis zum spätern Nachmittage; zumal dann, wenn das Licht merklich mit Farbe gleichsam tingirt, nicht aber von einem beynahe reinen, schwachgefärten Weiß ist, und wenn es vielen Objekten (und Parthien der Szene seine Farbe mittheilt. Gefühle von Ruhe, einen

stillen oder feyerlichen Ernst, und selbst leise Schauer erwecken hingegen diejenigen Lichtfarben, welche einen trüben, neblichten Tag oder die kommende, schon angebrochene und wieder hinschwindende Nacht anzeigen, von der Abendröthe an bis zum ersten Grau der Morgendämmerung; besonders erregen die letztgenannten schauerlichen Gefühle die düstern Töne, welche bey einem schwachen Mondenlichte oder wenn der Himmel von Gewitterwolken verfinstert ist, sich über die Szene verbreiten. Alle jene Gefühle aber, welche ebenfalls um so gewisser in der Seele des Anschauers lebendig werden, je mehr die sie erweckenden farbigen Lichter da, wo sie aus der Finsterniß hervorbrechen, ihre Farbe sichtbar machen, sind mit einander verwandt.

Es lassen sich demnach alle mögliche Beleuchtungen von Landschaften, da sie sowohl durch die Menge und Stärke als durch die Farbe ihres Lichts zweyerley Arten von Wirkungen hervorbringen können, in zwey Klassen theilen, in die hellen und dunkeln oder muntern und stillen Beleuchtungen. Unstreitig ließen

sich nun in jeder dieser Klassen wieder viele Unterabtheilungen machen; ich finde aber für meinen Zweck nur nöthig, zwey derselben bemerklich zu machen. Diejenigen Beleuchtungen der ersten Klasse nämlich, welche viel Licht, starkes Licht und ein merklich gefärbtes und färbendes Licht (viel Wärme *) haben, geben den asso=

*) Wärme pflegt man einer Landschaft nur dann beyzulegen, wenn die vielen Gegenständen sich mittheilende Lichtfarbe röthlich oder von einem ins Bräunliche fallenden Gelb ist (ohne Zweifel weil dergleichen Lichtfarben in der warmen Jahreszeit am häufigsten zu sehen sind) nicht aber wenn sie gelblich weiß ist oder ins Graue fällt. Man hat kein besonderes Kunstwerk, wodurch man überhaupt, ohne auf die Art der Lichtfarbe zu sehn, anzeigen kann, daß eine Landschaft viel Ton hat, d. h. daß ein merklich farbiges Licht vielen Gegenständen auffallend seine Farbe mittheilt; welches doch nicht blos röthliche und bräunlichgelbe, sondern auch gelblichweiße und silbergraue Lichter thun können.

Uibrigens scheint man, wenn man eine Landschaft warm nennt, dabey gemeiniglich auch an die Wärme zu denken, mit welcher der Künstler das Gemälde ausgeführt hat; und es fällt freylich sehr in die Augen, wenn

ziirten sinnlichen Gefühlen, die sie erregen, einen hohen Grad von Lebhaftigkeit; andere von derselben Klasse, welche zwar auch viel Licht, aber ein sanftes und schwach gefärbtes Licht in der Szene verbreiten, thun weit schwächere Wirkung. Dasselbe findet auch bey den Beleuchtungen der zweyten Klasse Statt. Ist ihr Dunkel oder ihre Dämmerung wenig durch Licht gemäßigt, ist dieses aber an den Stellen, wo es unvermischt mit Schatten hervorbricht, stark mit Farbe tingirt, so werden die dadurch aufgeregten assoziirten sinnlichen Gefühle in dem Anschauer weit lebendiger, als wenn die weitver-

in einer Landschaft alles von einem jener Sommerlichter gleichsam entzündet zu brennen und zu glühen scheint, daß sie der Künstler nicht kalt und frostig hingepinselt hat. Indessen muß der Künstler nicht weniger mit Wärme arbeiten, wenn er eines jener winterhaftern und frostigern Lichter in der Szene ausbreiten, an vielen Körpern sichtbar machen und die Lokalfarben derselben dadurch merklich verändern will; und in dieser Hinsicht kann man denn auch von einer nebelgrauen, gutbehandelten Landschaft sagen, sie sey mit Wärme gemalt.

breiteten Schatten von vielen Wiederscheinen gemäßigt und die dazwischen hervorbrechenden Lichter nur matt gefärbt sind. Jede jener zwey Klassen besteht also aus Beleuchtungen, welche eine sehr lebhafte und aus andern, welche eine schwächere Wirkung hervorbringen.

Wenn wird nun der Künstler, der eine Landschaft gebaut hat, welche (und nur davon kann hier die Rede seyn) auf die oben beschriebene Art durch Größenverhältnisse und Formen einen harmonischen ästhetischen Totaleindruck hervorbringt, um ihr möglichst vollkommenen Ausdruck zu verschaffen, unter den verschiedenen Beleuchtungen, die er ihr geben könnte, einer muntern oder stillen, einer frappanten oder minder auffallenden Beleuchtung den Vorzug geben?

Hier muß ich zuvörderst bemerken, daß der Künstler bey dieser Wahl der Beleuchtung sehr ungebunden zu seyn scheint, da beynahe jede der drey oben beschriebenen Arten von Kompositionen (welche Gefühle des Großen, Starken oder Schönen beleben) einen gewissen Ausdruck

geben und zur Hervorbringung eines zwar nicht vollkommen harmonischen, aber doch auch nicht disharmonischen und sich selbst widerstreitenden Totaleindrucks auf das Gefühl etwas beytragen kann. Denn die Gemüthsstimmung, in welche die Harmonie der ästhetischen Eindrücke (der ästhetische Ausdruck) einer Szene versetzt, läßt sich allerdings, ohne dadurch ganz und gar umgeändert zu werden, verschiedentlich modifiziren, je nachdem man die eine oder die andere Art assozirter sinnlicher Gefühle damit vereinigt. Der Ernst z. B. in den jener ästhetische Ausdruck versetzt, kann durch diese etwas erheitert, die Munterkeit, zu welcher jener stimmt, kann durch diese etwas gemildert und sanfter gemacht, die Ruhe, in welche jener einwiegt, durch diese ein wenig animirt werden. Durch den ästhetischen Ausdruck legt der Künstler (um ein etwas gezwungenes aber verdeutlichendes Gleichniß zu brauchen) auf der Tafel der Phantasie des Anschauers gleichsam eine körperliche, deckende Farbe an; die assozirten sinnlichen Gefühle aber gleichen durchsichtigen Farben, mit

denen er jene Grundfarbe lassiren und ohne sie ganz und gar umzuwandeln, bald auf einen höhern bald auf einen tiefern Ton stimmen kann.

Indessen so gewiß es ist, daß nicht alle Farbenflächen, die der Maler durch eine solche Lassirung hervorbringen kann, dem Auge gleich wohl thun, sondern daß durch den Auftrag mancher durchsichtigen Farben auf manche Grundfarben zweydeutig schillernde Farbenflächen, welche nichts gefälliges haben, und selbst unreine Farbenflecke entstehen können, welche dem Auge mißfallen: eben so gewiß ist es auch, daß manche Arten assoziirter sinnlicher Gefühle welche die Beleuchtung erregen kann, manchen jener drey Arten ästhetischen Ausdrucks weit besser zusagen und ihnen einen durchaus harmonischen Totaleindruck weit besser hervorbringen helfen, als andere. Hieraus aber läßt sich schließen, daß eine gewisse feine Analogie zwischen manchen ästhetischen Gefühlen und manchen Arten sinnlicher Gefühle Statt findet, welche der Künstler studiren und auf die er Rücksicht neh-

men muß, wenn er den Eindruck, den seine Beleuchtung machen soll, mit der ästhetischen Wirkung seiner Szene in das vollkommenste Einverständniß bringen will. Meinen Beobachtungen nach wird er dabey folgendes gegründet finden.

Eine Szene vom ästhetischen Ausdrucke des Großen gewinnt wie mich dünkt allemal mehr durch eine milde und dämmernde Beleuchtung und selbst durch ein feyerliches Dunkel, als durch reichliches, klares und weißes Tageslicht oder durch eine warm gefärbte, helle Beleuchtung. Letztere beyde scheinen mir passender für Szenen von schönen Formen, in denen Leben und Bewegung ist; dagegen dünkt mich ist diesen Dunkelheit immer nachtheilig und eine trübe, düstere Beleuchtung schwächt wenigstens ihren Effekt. Eher glaube ich verlieren Szenen von schönen ruhenden Formen nichts, wenn ein dämmerndes, oder trübes Licht eine melancholische, zur Wehmuth stimmende Stille über sie verbreitet; aber auch bey einer milden Beleuchtung und in einer Lichtfarbe von sanfter

Wärme bringen sie einen harmonischen Totaleindruck hervor. Szenen endlich vom ästhetischen Ausdrucke des Starken scheint mir viel Dunkel immer günstig zu seyn, es mag nun mit mäßig hellen und selbst düstern Lichtern oder mit grellabstechenden, starken Lichtern vermischt seyn; auch eine trübe, dämmernde Beleuchtung stört die Harmonie der Wirkung einer solchen Szene nicht; wohl aber schwächt ihren Effekt, wie mich dünkt, allemal ein helles Tageslicht und eine warme anmuthige Lichtfarbe.

Mehr wage ich nicht über diesen Gegenstand zu sagen, da Mißverständnisse beynahe unvermeidlich sind, wenn man sich nicht in ein sehr weitläufiges Detail einlassen kann. Indessen scheint mir, was ich gesagt habe, hinreichend, um wenigstens für die meisten Fälle ziemlich bestimmt anzugeben, wenn und warum nach meiner Meynung der Künstler einer Beleuchtung der ersten und zweyten Klasse den Vorzug zu geben hat. Ob er aber, wenn er sich für eine von beyden Klassen entschieden hat,

einer frappanten oder minder auffallenden Beleuchtung aus dieser erwählten Klasse den Vorzug giebt, dies hängt, wie ich glaube, davon ab, ob er (so, wie ich oben bey den Komposizionen von ästhetischen Formen bemerkt habe) eine Szene schaffen will, deren Ausdruck einer sanft und leise erklingenden Melodie gleicht, welche die Seele allmälich an sich zieht, oder ob der Totaleindruck seiner Landschaft gleichsam laut und voll der Seele entgegentönen, sie wecken, beleben und fortreißen soll.

In der Hoffnung daß diese so wie einige andere hier aufgestellte allgemeine Bemerkungen, die ich nicht nach Wunsche habe deutlich machen können, durch die im ersten Anhange dieses Abschnitts aufzuführenden Beyspiele mehr Licht erhalten werden, setze ich nichts weiter über diese Materie hinzu, als noch einige Bemerkungen über die ästhetischen Gefühle, welche der Künstler durch die Beleuchtung erregen kann.

Wenn er durch dieselbe seiner Szene gleichsam eine neue Abtheilung giebt und, so wie er vorher aus Körpern ein malerisches Ganzes zu-

sammenbaute, nun aus lichten und dunkeln Stellen ein neues malerisches Ganzes auf seiner Tafel zusammensetzt, so muß er auch auf die Formen dieser Licht- und Schattenparthien einige Aufmerksamkeit wenden; zumal dann, wenn er sie nicht überall allmälich in einander verflößen, sondern an vielen Stellen scharf von einander abschneiden und durch die Entgegenstellung sehr heller Lichter und sehr dunkler Schatten ihre Umrisse herausheben (markiren) will. Da alsdenn der Anschauer nicht blos die Gestalten der Körper in der Landschaft, sondern auch die Gestalten jener lichten und dunkeln Stellen (welche in diesem Falle gleichsam verkörpert sind und stark ins Auge fallen) zu betrachten pflegt; so ist dem Künstler allerdings zu rathen, daß er ihren Formen (gerade so wie den Formen der Dunst-streifen und schichten des Himmels, von denen ich oben gesprochen habe) einige Aehnlichkeit mit den in der Szene prädominirenden ästhetischen Formen der Körper zu geben sucht, z. B. in großen Szenen sie nicht rundlich bildet, in schönen Szenen sie

nicht mit langen geraden Linien begränzt, dort mehr auf große, hier mehr auf kleine Massen hält u. s. w. Sein Hauptaugenmerk bleibt indessen allemal, es mag nun in der Landschaft ein Licht- und Schattengebilde, das durch seine Formen dem Anschauer auffällt, entstehen sollen oder nicht, daß er der Beleuchtung durch Unterordnung ihrer Nebentheile (schwächern Lichter) unter einen Haupttheil (das höchste Licht) durch eine gute Verbindung jener mit diesem, und durch die allmälige Steigerung oder Verminderung des ab- und zunehmenden Lichtes und Schattens (wovon ich im sechsten Abschnitte gesprochen) Schönheit giebt und auf diese Art durch Licht und Schatten ästhetische Gefühle belebt.

Von denjenigen Arten von Beleuchtung, wo in einer Szene nicht blos einzelne Parthien durch Licht und Schatten mit einander kontrastiren, sondern wo die ganze Szene in ein Paar große Stücken getheilt ist, die sich durch sehr verschiedene Grade von Helle und Dunkel und selbst durch verschiedene Lichtfarben oder Töne

von einander unterscheiden, werde ich, da sie mir nur in Szenen von kontrastirenden Ausdrucke gute Wirkung zu thun scheinen, erst im zweyten Anhange, wo ich von diesem spreche, einiges beybringen.

4.

Viertens und nach meiner Eintheilung zuletzt beschäftigt den Künstler bey der ersten Erfindung einer ausdrucksvollen Landschaft die Wahl eines passenden Kolorits, das heißt solcher Arten von Lokalfarben, welche assoziirte sinnliche Gefühle erwecken, die mit den übrigen durch die Szene belebten Gefühlen harmoniren und sie unterstützen oder verstärken.

Ganz freye Wahl hat der Künstler dabey freylich nicht, wenn er schon völlig mit sich einig ist, wie er seine Landschaft beleuchten will. Denn das Helle und Dunkle, dessen Zusammenstellung die Beleuchtung (im weitern Sinne) ausmacht und der Landschaft die Haltung giebt, entsteht bekanntlich *) nicht blos durch Licht

*) Besonders deutlich und umständlich hat dies Hagedorn aus einander gesetzt.

und Schatten, sondern auch durch die hellen und dunkeln Lokalfarben, die sich im Lichte und Schatten zeigen und sowohl jenes noch mehr erhellen, diesen aber noch mehr verdunkeln, als auch umgekehrt den Schatten erheitern und das Licht mildern können. Hat also der Künstler bestimmt, wo er helle und dunkle Stellen anbringen will, so weiß er auch schon, wo er Licht und Schatten durch die Farbe zu erhellen oder zu verdüstern hat, und kann also wenigstens darüber keine lange Uiberlegung anstellen, wo er helle oder dunkle Lokalfarben anbringen muß. Indessen hat er doch, wenn die Lokalfarben die Totalwirkung seiner Szene gehörig unterstützen sollen, noch einiges andere zu beachten, was verdienet, von ihm in Betrachtung gezogen zu werden, ehe er noch zur Ausführung seiner Skizze schreitet, und worüber ich hier einige Bemerkungen beyfügen will.

Erstens: Wenn der Künstler die ganze Szene oder eine Parthie derselben mit farbigen Lichte erleuchten will und dieses, weil er es der Totalwirkung seiner Szene zuträglich findet,

recht auffallend sichtbar machen will, so ist es nicht genug, wenn er nur darauf denkt, die Objekte, die davon unmittelbar oder durch Reflexe getroffen werden, mit so hellen oder dunkeln Lokalfarben zu malen, als sie gerade auf der lichten oder schattigen Stelle, wo sie sich befinden, haben müssen, um ihr den Grad von Helle oder Dunkel den er für gut findet, zu geben. Er kann auch darauf denken, ob er nicht wenigstens manchen dieser Parthien gerade solche helle oder dunkle Lokalfarben geben kann, welche mit der Farbe des Lichts, die dieselben umwandeln soll, verwandt und befreundet sind und welche dieser nicht widerstreben, sondern sich gleichsam willig von ihr überwältigen lassen. Dies ist z. B. der Fall, wenn er dem Laubwerke, das die Mittagssonne vergolden soll, ein herbstliches Gelbgrün giebt, bräunliche Felsen einem orangefarbenen Abendlichte, weißlichgrüne Bäume einem silberweißen Mondenlichte entgegenstellt. Gewiß ist es, wenn er viele solche Stellen anbringen kann, wo der Lichtfarbe die Lokalfarben gleichsam entgegen kommen

und das beginnen, was jene vollendet, wenn viele seiner beleuchteten Objekte nicht nur da, wo sie das Licht trifft, zu brennen, sondern auch da, wo sie vom Lichte abgewandt sind, zu glühen oder zu glimmen scheinen, so erreichen die Gefühle, welche der Ton der Landschaft erwecken soll, immer einen hohen Grad von Lebhaftigkeit.

Zweytens: Nicht immer erleuchtet ein farbiges Licht die ganze Szene, sondern oft nur die Ferne und einen Theil des Himmels, der Vor- und Mittelgrund aber sind von einem weißen, farbenlosen Tageslichte erhellet, das in den Lokalfarben gar keine merkliche Veränderung hervorbringt und in dessen klaren und reinen Scheine sie sich blos nach den Gesetzen der Luftperspektiv verwandeln; oder umgekehrt ist die Ferne von einem solchen weißen Lichte erhellt, der Vor- und Mittelgrund aber von einem farbigen, seitwärts einfallenden Lichte erleuchtet.

Bey solchen weißbeleuchteten Parthien ist es nun ebenfalls nicht genug, wenn der Künst-

ler nur darauf denkt, die Lokalfarben derselben so hell oder dunkel zu wählen, als der Grad von Helle oder Dunkel, welchen er dem Lichte oder Schatten, in dem sie erscheinen, geben will, erfordert; er kann und muß auch darauf sehen, daß sie noch auf andere Art durch etwas Gemeinschaftliches einander ähnlich werden.

Dies bewirkt in Parthien, die von einem farbigen Lichte erleuchtet werden, die Farbe des Lichts; denn indem dieses die Lokalfarben an vielen Stellen, die es entweder unmittelbar oder durch Widerscheine trifft, umwandelt und auf einen Ton (im engern Sinne *)) stimmt,

*) In welchem ich dieses Kunstwort brauche. Es ist mir übrigens nicht unbekannt, daß man ihm oft eine viel ausgedehntere Bedeutung giebt und jede in einer Parthie von Lokalfarben herrschende Farbe einen Ton nennt, diese mag nun vom Lichte, von der Luft oder von der Verwandschaft der Lokalfarben herrühren. Nun kann dies freylich gleichgiltig seyn, wenn von der Ausführung (faire) die Rede ist, weil in allen drey Fällen die Parthien auf einerley Art gemacht werden müssen, nämlich durch Vermischung oder Lasirung der Lokalfarben mit derjenigen Farbe,

macht es dieselben einander ähnlich. In Parthien hingegen, wo das Licht nicht so viel Gewalt über die Lokalfarben hat, bringt diese Aehnlichkeit theils die Luft, theils die natürliche Verwandschaft der Lokalfarben hervor. Sind nämlich die Gegenstände vom Auge entfernt, so werden die Lokalfarben derselben vermittelst der dazwischen tretenden Luft einander ähnlich und gehen, je nachdem diese mehr oder weniger mit Dünsten angefüllt ist, in ein reines Blau oder bläuliches Grau über. Sind die Gegenstände dem Auge näher, hat die Luft keinen merklichen Einfluß auf ihre Lokalfarben, so können diese

welche prädominiren soll. Allein wenn man über die Wirkung solcher Parthien urtheilen und über die Art sie anzubringen Uiberlegung anstellen will, so muß man dünkt mich Licht- Luft- und Verwandtschaftstöne immer wohl unterscheiden; und da schien es mir, wenn ich davon sprechen wollte, bequem, bey Parthien, in welchen eine Lichtfarbe prädominirt, vorzugsweise das Wort Ton, bey Parthien aber, in welchen eine Luft- oder Verwandtschaftsfarbe prädominirt, das Wort Harmonie zu brauchen.

einander nur dann ähnlich seyn, wenn eine immerwährende und bleibende, nicht zufällige Verwandtschaft unter ihnen Statt findet, wenn in allen eine ihnen beygemischte Grundfarbe gleich merklich hervorsticht, wenn sie insgesammt von selbst, ohne daß Luft und Dünste oder farbiges Licht auf sie wirken, in eine Farbe, z. B. in's Blaue, Braune, Gelbe u. s. w. spielen. Beydes aber, sowohl diese natürliche Verwandtschaft als die Luft, giebt den Lokalfarben einer Parthie diejenige Aehnlichkeit, die ich Harmonie nenne.

Daß nun der Künstler auch auf diese denkt, und ehe er noch zur Ausführung der vorerwähnten weißbeleuchteten Stellen schreitet, überlegt, wie er ihnen, wenn sie entfernt sind, durch eine mehr oder weniger reine oder duftige Luft, und wenn sie dem Auge näher liegen, durch eine vorsichtige Wahl verwandter Farben viel Harmonie geben und irgend eine das Ganze merklich verbindende Farbe über sie ausbreiten kann, darf ihm nicht überflüssig scheinen. Denn seine Szene kann dadurch immer nicht nur an

Schönheit, sondern auch wirklich an Ausdrucke gewinnen. Je mehr nämlich das Mannichfaltige, an dessen Anblick gewisse sinnliche Gefühle assoziirt sind, zu Einem verbunden und einander ähnlich gemacht ist, desto lebhafter werden allemal diese Gefühle; und eine Parthie von Lokalfarben, die sich nicht blos an Helle oder Dunkel gleichen, sondern auch alle merklich in eine Luft- oder Grundfarbe spielen, macht immer einen stärkern Eindruck auf's Gefühl, als wenn diese Verwandtschaft nicht ins Auge springt *). Es verhält sich damit gerade

*) Manchmal haben Parthien wirklich Harmonie, aber sie ist kaum zu bemerken; die Farbe in welche alle Lokalfarben spielen, schimmert nur ganz schwach aus ihnen hervor; eben so giebt es auch Parthien, welche zwar eine Lichtfarbe, aber nur kaum merklich beleuchtet. Solche Parthien tragen durch ihr Kolorit wenig zur Schönheit und zum Ausdrucke bey; ihr Einfluß ist blos negativ; sie beleidigen nicht, sie sind nicht buntschäckicht.

Gerade das Widerspiel von diesen sind Parthien, in welchen die Harmonie oder der Ton übertrieben sind, wo alle Lokalfarben nur Nüancen einer und derselben Farbe zu seyn scheinen.

wie mit den Parthien, wo die Lichtfarbe das Mannichfaltige zu Einem verbindet und einander auffallend ähnlich macht.

Hieraus ergiebt sich auch, daß der Künstler schon bey der ersten Erfindung, ehe er noch zur Ausführung kömmt, ganz vorzüglich dann auf die Harmonie der Farben zu denken hat, wenn es ihm gefällt, für seine Szene gar kein farbiges Licht anzunehmen und sie durchaus mit einem weißen Lichte zu erleuchten; denn daß die Beleuchtung und das Kolorit die gewünschte Totalwirkung hervorbringen, hängt bey solchen Kompositionen fast ganz von der Harmonie der Lokalfarben ab. Indessen dünkt mich auch dann, wenn der Landschafter in seiner Komposizion weiß- und farbig beleuchtete Parthien, welche merklich viel Harmonie und Ton haben,

Solche gleichsam en camayeu (Grau in Grau) gemalte Parthien können schön seyn, aber sie sehen niemals wahr aus. Fernen sind jedoch, wie sich versteht, damit nicht gemeynt; diese können und müssen oft mit einer Farbe gemalt werden, nur müssen sie dann auch immer sehr duftig gehalten werden.

neben einander stellen will, wird er es gar nicht überflüßig finden, vorläufig, so weit dies vor der Ausführung möglich ist, zu überlegen, ob und wie sie sich gut mit einander verbinden lassen.

Es zeigt sich nämlich bey der Ausführung solcher Kompositzionen manchmal, daß die herrschende und überall hervorschimmernde Luft- oder Grundfarbe der erstgenannten Parthien gegen die in den letztgenannten Parthien herrschende und über alle Lokalfarben ausgegossene Lichtfarbe auffallend absticht. Die Ferne wird z. B. von einem Abendlichte stark rosenroth gefärbt, die Lokalfarben des weißbeleuchteten Vor- und Mittelgrunds aber spielen in ein gelbliches (nicht röthliches) Braun; oder das Grün des Vor- und Mittelgrundes wird von einem Sonnenblicke stark (warm) gelb gefärbt, indessen die in farbenlosen Lichte stehende Ferne mit einem reinen (kalten) Luftblau überzogen ist. Dies thut nun niemals gute Wirkung und stört ein fein empfindendes Auge immer bey der Auffassung der Totalwirkung des Gemäldes; beson-

ders dann, wenn die Parthien, deren herrschende Farben einander widerstreiten, recht schneidend einander entgegensetzt, nicht aber durch Parthien von einer dritten herrschenden Farbe, die einen Uibergang vom Tone zur Harmonie macht, mit einander in einige Verbindung gesetzt sind. Kann nun der Künstler, wenn er während der Ausführung diesen Uibelstand bemerkt, ihn nicht dadurch wegschaffen, daß er einigen Parthien eine solche vermittelnde Farbe giebt, (welches zumal in kleinen Szenen oft unmöglich seyn wird) so bleibt ihm kein anderes Mittel, als daß er mit dem Kolorite eine Hauptveränderung vornimmt und entweder den weiß- oder den farbig-beleuchteten Parthien eine ganz andere herrschende Farbe zu geben suchet, die sich mit der herrschenden Farbe der Parthien, die er unverändert läßt, besser bindet und befreundet. So sieht er sich z. B. in dem oben angeführten Falle genöthigt, entweder der blauen Ferne, die sich mit dem gelbgrünen Vor- und Mittelgrunde nicht vertragen will, durch eine duftigere, von ein wenig Sonnenlichte erhellte

Luft ein gelbliches Grau zu geben; oder wenn er jenes schöne Blau nicht aufopfern mag, das gelbe Sonnenlicht auf dem Vorgrunde verlöschen zu lassen, ein weißes Tageslicht darüber auszubreiten und dem Blau in dem Grünen die Oberhand zu verschaffen. Weil nun alsdenn gemeiniglich eine von beyden Parthien etwas verlieren muß, was der Künstler ungern weggiebt, wenn gleich das Ganze dadurch gewinnt, so muß es ihm auf alle Fälle lieb seyn, wenn er diese Kollision voraussieht und auf Mittel, sie zu heben, denken kann, ehe er noch in der Ausführung begriffen ist. Er hat es da immer besser in seiner Gewalt, dem Ganzen, ohne gerade gewissen ihm lieb gewordenen Theilen Schaden zu thun, auf irgend eine Art zu helfen; wenigstens ist es ihm weit leichter, als wenn die Komposizion schon halb vollendet vor ihm steht, wo er sich oftmals gezwungen sieht, manches wegzugeben, was er ungern aufopfert, und dabey dennoch etwas anderes aus seiner Szene zu machen, als er eigentlich Willens war.

Drittens muß der Künstler, ehe er die Landschaft ausführt, überlegen, ob es dem Ausdrucke derselben vortheilhaft ist, wenn er sie, wo nicht durchaus, doch größtentheils mit reinen (angenehmen und nach meiner Meynung schönen) Farben malet oder auch häufig unreine (nicht angenehme) Farben in derselben anbringt.

Es ist schwer zu sagen, wenn man den Farben Reinheit oder Unreinheit zuschreiben kann, ob man gleich bey der Betrachtung von Gemälden ziemlich leicht darüber einig wird, welche Farben rein oder unrein zu nennen sind. Um zu bezeichnen, was ich unter diesen Eigenschaften verstehe, scheint es mir nöthig folgendes zu unterscheiden.

Ehe man sagen kann, welche aus mehrern Nüancen zusammengesetzte und durch Mittelfarben gebrochene Farben für rein oder unrein zu halten sind, muß man bestimmen, welche nicht gebrochene, sich durchaus gleichbleibende Farben (dergleichen freylich in Gemälden immer nur in sehr kleinen Flächen und Streifen

vorkommen) für rein oder unrein zu halten sind. Das letztere glaub ich läßt sich an der Wirkung, die sie hervorbringen, ziemlich sicher erkennen.

Wenn nämlich eine solche sich durchaus gleich bleibende Farbe dann, wenn sie allein und ohne mit andern daneben stehenden Farben verglichen zu werden angeschaut wird, vielen Menschen gefällt, so kann man voraussetzen, daß sie rein seyn muß; umgekehrt kann man es als ein Zeichen ansehen, daß eine solche nicht gebrochene Farbe unrein seyn muß, welche vielen Menschen dann, wenn sie dieselbe allein und ohne zugleich auf benachbarte Farben zu sehen betrachten, mißfällt *). Wie übrigens

*) Vermuthlich scheinen diese Kennzeichen manchen meiner Leser sehr unsicher; ich setze daher noch etwas zur Erläuterung hinzu. Kann ich mich dadurch nicht rechtfertigen, so sehen sie wenigstens besser, wo ich irre.

Erstens: So viel ich weiß, nennt man nicht blos einfache, sondern auch gemischte Farben, welche keine Abwechslung von Nüancen dem Auge zeigen, zuweilen rein, zuweilen unrein. Violett und Gelbgrün (das soge-

diese Wirkung entsteht, welche Proporzion und welches Mißverhältniß der Grundfarben, aus denen diese reinen oder unreinen Farben gemischt

nannte merd d'oye) sind gemischte Farben; beyde erklärt man zuweilen für rein, beyde zuweilen, wenn sie (nicht stellenweise sondern durchaus) verbleicht und verschossen aussehn, für unrein. Vielleicht ist eine gemischte Farbe (z. B. Grau) dann rein, wenn sie nur aus zwey Farben (Schwarz und Weiß) zusammengesetzt ist; wird aber unrein, wenn sich noch eine dritte (z. B. Gelb) in's Spiel mischt. Gelbgrau wird nicht leicht jemand für angenehm halten und rein nennen; man findet es mißfällig schmuzig.

Zweytens setze ich voraus, daß man bey dieser Prüfung der Reinheit und Unreinheit einer Farbe immer eine von derselben überzogene glatte, überall gleich beleuchtete Fläche betrachtetet, z. B. straff ausgespannten Zeuch. Betrachtet man sie an einem Körper, dessen Theile vorspringen und zurückweichen, wie etwa an einem in Falten geworfenen Gewande, so urtheilt man nicht mehr über eine Farbe, wenn gleich die Sprache des gemeinen Lebens dem Objekte nur eine Farbe beylegt. Eine graugelbe Draperie z. B. hat ganz weiße, ganz schwarze, ganz gelbe, desgleichen reingraue und gelblich weiße Stellen also wirklich eine ganze Menge verschiedener Farben.

sind, an jenem Wohlgefallen oder Mißfallen Ursache ist und ob sich nicht vielleicht durch eine genauere Entwickelung der Natur dieser Farben

Drittens ist mir bekannt, daß fast allen Menschen (besonders den Frauenzimmern) gewisse reine Farben nicht gefallen, weil sie unangenehme Ideen damit verbinden; indessen pflegen sie doch gemeiniglich hinzuzusetzen: Die Farbe ist schön (angenehm sollten sie vielleicht sagen) aber ich kann sie nicht leiden. Sie kleidet mich nicht, führt man etwa zur Ursache an, sie wird immer von Leuten getragen, welche auffallen, prahlen wollen u. s. w.

Viertens haben manche Menschen (denn dies ist schon seltner) an manchen unreinen Farben wegen mancher angenehmen Ideen, die sie damit verbinden, Gefallen, gestehn indessen doch: die Farbe ist nicht schön (nicht angenehm) aber ich sehe sie gern. So war, sagt man z. B. wenn man eine Ursache davon anführen will, meiner Aeltern Haus angestrichen, so meines Freundes Stube ausgeschlagen.

Fünftens scheint mir gar keine große Verschiedenheit in den Urtheilen der Menschen über das Gefällige oder Mißfällige einzelner Farben zu herrschen, so bald sie sie unter den angegebenen Umständen betrachten: was da vielen gefällt, kann man

sicherere Kriterien jener Eigenschaften angeben lassen, überlasse ich den Optikern und Psychologen zu entscheiden. Mir gnügt es, ein für den praktischen Gebrauch hinreichendes Kennzeichen jener Eigenschaften angegeben zu haben.

Nun kann der Maler nicht nur ganze Körper mit einer Lokalfarbe bekleiden, deren sämmtliche Nüancen (Streifen und Flächen) wenn man sie jener Probe unterwürfe und sie isolirt und einzeln betrachtete, vielen Menschen gefallen würden, und also für rein zu halten sind; sondern auch ganze Körper mit einer blos aus mißfälligen und unreinen Nüancen zusammen-

ziemlich sicher rechnen, gefällt allen oder doch den meisten. Etwas anders ist es bey den zusammengesetzten Farben von Objekten, an denen Lichter, Schatten und Halbschatten zu sehn sind, und welchen zwar die Sprache des gemeinen Lebens nur eine Farbe beylegt, die aber wirklich, wie ich schon vorhin bemerkte, ein ganzes Convolut von verschiedenen Farben (Nüancen) dem Auge zeigen. Bey Beurtheilung des Gefälligen und Mißfälligen dieser Farben giebt es schon eher Differenzen.

gesetzten (schmuzigen) Farbe überziehen *). Indessen wird doch selten eine Lokalfarbe durchaus so anmuthig gehalten, daß auch nicht ein

*) Daß und warum ich glaube, der Maler könne einer aus mehrern Nüancen zusammengesetzten Farbe ein Verhältniß geben, wodurch ein Gefühl der Lust erzeugt wird, welches, weil es nicht blos durch Sinnenempfindung sondern auch durch Reflexion entsteht, für ein Gefühl des Schönen zu halten ist – dies habe ich im sechsten Abschnitte aus einander gesetzt. Ob das Gefühl der Lust, welches einzelne sich durchaus gleich bleibende Farben erzeugen, zu den Gefühlen des Angenehmen oder des Schönen zu rechnen sey, lasse ich unentschieden. Dem gemeinen Sprachgebrauche nach nennt man solche Farben, wenn sie rein sind, schön.

Noch muß ich anmerken, daß aus dem obigen folgt, auch eine schmuzige Farbe könne Gefühle des Schönen erregen. Ob dies nun gleich parador klingt, so wird es doch diejenigen nicht befremden, welche darauf Achtung gegeben haben, wie oft in Gemälden eine Lokalfarbe, die einem geübten Auge (welches freylich empfänglicher seyn muß, als das Auge der Wilden oder der Kinder) freundlich zuspricht, wo nicht ganz und durchaus, doch größtentheils aus unreinen Nüancen zusammengesetzt ist, welche, wenn man sie einzeln

einziger unreiner Fleck darinnen entstünde; und noch seltner findet man in Gemälden schmuzige Lokalfarben, die gar keine gefällige Stelle haben. Es kömmt also hier alles auf ein Mehr oder Weniger an; prädominiren die Nüancen von reiner Farbe, so passirt die ganze Lokalfarbe für rein; haben die unreinen Nüancen die Oberhand, so rechnet man die Lokalfarbe zu den unreinen. Eben so verhält es sich mit ganzen Parthien von Lokalfarben; sie gelten für rein oder unrein, je nachdem Lokalfarben der erstern oder der letztern Art darinnen prädominiren.

Nun ist die Frage: Wenn wird es der Künstler dem Ausdrucke seiner Komposizion zuträglich finden, ganze Parthien von reinen oder unreinen, angenehmen (schönen) oder unangenehmen Lokalfarben anzubringen? Denn nur ganze Parthien der einen oder andern Art, nicht einzelne Objekte erwecken, wie ich im achten Abschnitte gezeigt habe, so lebhafte assoziirte

betrachten könnte, dem Auge mißfallen würden.

sinnliche Gefühle, daß ihr Einfluß auf den Ausdruck des Ganzen bemerklich wird.

Mich dünkt ganze Parthien unreiner Lokalfarben passen nur in Szenen, die so dunkel oder trübe beleuchtet sind, daß dadurch Gefühle des Schauerlichen erregt werden. Hier können unreine Farben so wohl im Lichte (zumal wenn dieses selbst wie oftmals das Blitzlicht unrein gefärbt ist) als im Schatten, so wohl wenn sie blaß, als wenn sie dunkel sind, die Wirkung der Beleuchtung sehr verstärken und die Szene fürchterlicher, ja selbst gräßlich machen helfen. Daß aber eine solche Beleuchtung vorzüglich für Szenen geeignet ist, welche den ästhetischen Ausdruck des Starken haben, ist oben bemerkt worden.

In schönen Szenen von ruhenden Formen hingegen scheinen mir, ihre Beleuchtung mag nun trübe oder hell seyn, Parthien von blassen und sanften, reinen Lokalfarben vorzüglich passend zu seyn, weil sie den Ausdruck von Ruhe, welchen das Ganze hat, begünstigen. Schönen Szenen aber, deren Formen in Bewegung sind, dünkt mich sind reine

Farben, welche ihre helle Beleuchtung munter und frisch macht, am angemessensten, so wie großen Szenen dunklere, reine Farben, welche zugleich kräftig und mild sind.

Uibrigens gestehe ich zu, daß das, was die Landschaft dadurch gewinnt, wenn in derselben viele reine Lokalfarben angebracht sind, meistens mehr zur Annehmlichkeit als zum Ausdrucke derselben beyträgt, daß es oft schwer hält, die Anmuth einzelner Lokalfarben zu erhalten, ohne der Schönheit des Ganzen zu schaden *), daß es wichtiger ist, die Wirkung der Beleuchtung durch Ton und Harmonie zu unterstützen, und daß das, was die Reinheit der Farben zu jener Wirkung beyträgt, oft sehr unbedeutend ist **). Indessen darf dem Künst-

*) In Parthien, welche Ton haben, ist es dünkt mich wenigstens schwerer, die Reinheit der einzelnen Lokalfarben zu konserviren und sie nicht der Wirkung des Ganzen aufzuopfern, als in Parthien, welche blos Harmonie haben.

**) Man hat Landschaftsgemälde, die beynahe keine einzige recht reine und gefällige Lokal-

ler, so bald es auf höchste Vollkommenheit und Vollendung abgesehen ist, nichts geringfügig und der Uiberlegung (ehe noch der Zufall darüber disponirt) unwürdig scheinen.

Viertens endlich kann der Künstler auch noch überlegen, ob er mit Vortheil den Lokalfarben seiner Landschaft so viel Abwechslung geben kann, daß sie dadurch ein buntes Kolorit bekömmt. Gewöhnlich denkt man sich dabey einen Fehler; ich verstehe es hier aber im guten Sinne.

Freylich darf der Künstler nicht mancherley Lokalfarben durch einander werfen, die weder durch Ton noch durch Harmonie mit einander in Uibereinstimmung gebracht sind; sonst entsteht ein allgemeiner Farbenstreit (bellum omnium contra omnes) in seinem Gemälde, und es zieht durch Lärmen und Geschrey blos die Augen des großen Haufens auf sich, ohne den-

farbe haben, und dennoch, wenn man das Ganze auffaßt, auch durch ihr Kolorit gefallen; freylich aber nicht allen und nicht einmal vielen Anschauern.

jenigen, welche einigen Sinn für die Schönheit (nicht blos Annehmlichkeit) des Kolorits haben, Vergnügen zu gewähren. Allein der Künstler kann auch Farben neben einander stellen, die mit einander übereinstimmen, dabey aber dennoch sehr verschieden sind, z. B. Violett und lichtes Blau, Gelbgrün und Zitronengelb. Setzt er nun viele solche ähnliche und doch verschiedene (gleichsam weitläufig verwandte) Lokalfarben unmittelbar und nahe neben einander, besonders in den hellen Stellen der Landschaft und besonders reine Farben, macht es aber nicht zu arg, sondern so bescheiden, daß noch immer bemerklich bleibt, wie sie durch Ton oder Harmonie mit einander verbunden sind; so malt er bunt und befriedigt nicht nur die Augen der Menge, sondern auch die feiner empfindenden Augen der Kenner.

Es erhellt übrigens aus dieser Beschreibung und aus dem, was ich unter der vorigen Nummer gesagt habe, daß diese grelle Abwechslung der Lokalfarben nur in schönen Szenen, wo alles in Bewegung ist, zur Verstärkung

des Ausdrucks beytragen kann; daß sie aber in ruhigen schönen und in großen Szenen die Stille oder Würde des Ganzen (das auf andere Art, besonders durch einen warmen Ton, wenn der Künstler will, genugsam belebt werden kann) störet; und daß Szenen, welche Gefühle des Starken erwecken, durch ein buntes Kolorit immer an Ausdrucke verlieren.

Erster Anhang des funfzehnten Abschnitts.

Ich lege diesem Abschnitte eine kurze Uibersicht der Hauptarten möglichst ausdrucksvoller Landschaften, die ein auf die bisher beschriebene Weise komponirender Künstler hervorbringen könnte, in einer doppelten Absicht bey. Theils wünsche ich meine Leser zu veranlassen, daß sie sich bey jeder Art von Komposizion, deren charakteristische Züge ich in diesem Abschnitte einzeln beschrieben habe, dieselben zu einem Ganzen vereinigt in Gedanken vorstellen, um zu beurtheilen, ob sie in einer solchen Verbindung wirklich einen harmo-

nischen Totaleindruck auf das Gefühl machen würden; theils glaube ich bey dieser Gelegenheit, indem ich jeder Art von Komposizionen eine kurze Schilderung ihrer Totalwirkung hinzufüge, die oben im achten Abschnittte versprochene Uibersicht der Gemüthsstimmungen, in welche ausdrucksvolle Landschaften überhaupt versetzen können, am besten beybringen zu können. Denn wenn ich gleich in dieser Klassifikazion der Gemüthsstimmungen nur diejenigen aufführe, welche Landschaften von vollkommen harmonischen Ausdrucke erzeugen können; so müssen sie doch, wie mich dünkt, auch die Gemüthsstimmungen, in welche Landschaften von minder vollkommenen Ausdrucke versetzen können, (da dergleichen Komposizionen nichts anders sind, als Versuche des Künstlers sich einem oder dem andern jener Ideale zu nähern) ohngefähr unter dieselben Klassen bringen lassen; vorausgesetzt nämlich, daß diese Klassifikation des erreichbaren Höchsten wirklich vollständig und erschöpfend ist. Dies von der meinigen zu behaupten kann ich indessen freylich nicht wagen,

sondern stelle sie wie so manche andere ähnliche Klassifikazion in dieser Schrift blos als einen Versuch auf, durch den ich künftige Theoretiker der Landschaftsmalerey zu veranlassen wünsche, uns mit etwas bessern und vollständigern zu beschenken, und bey dessen Mittheilung ich auf die Nachsicht billiger Leser rechne.

Einige Bemerkungen, die ich der Tabelle, in welche ich diese zwiefache Uibersicht ausdrucksvoller Landschaften und ihrer Totalwirkungen zusammenfassen will, vorausschicke, sollen theils dazu dienen, dieselbe verständlicher zu machen und Mißdeutungen derselben vorzubeugen, theils an einige Ideen erinnern, welche sowohl bey der Beurtheilung als Entwerfung (Analysirung und Komposizion) ähnlicher Schilderungen der Wirkungen von Landschaften mehr, als gewöhnlich geschieht, in Betrachtung gezogen werden sollten.

Erstens: Man kann die Gemüthsstimmungen, in welche ausdrucksvolle Landschaften versetzen, nicht wohl beschreiben, ohne zugleich diese Landschaften selbst zu beschreiben. Die

Sprache hat nicht für jede dieser Reihen verwandter Gefühle eigne Worte und selbst bey Benennung der Gefühlsarten, aus denen jene Reihen bestehen, schwankt sie in Synonymen, deren Bedeutung noch nicht fixirt ist, unstet hin und her. Man muß also, um sich verständlich zu machen, auf die Phantasie des Lesers durch zweyerley Mittel zugleich zu wirken und nicht blos das, was gefühlt wird, durch Worte in ihr aufzuwecken, sondern zugleich auch das, was angeschaut wird, durch Worte ihr vorzumalen suchen. Ich stelle indessen keine detaillirten (dichterischen oder malerischen *)) Schilderungen von Landschaften auf,

*) Man kann bey der detaillirten Schilderung einer Landschaft beynahe ausschließend nur dies zu erreichen suchen, daß sich der Leser in seiner Phantasie ein dem Originale möglichst nahe kommendes Bild schafft; man kann ihn aber auch zugleich durch die Form der Darstellung ergötzen und nicht blos für das beschriebene Objekt, sondern auch für das beschreibende Subjekt zu interessiren suchen: jene Schilderungen könnte man eigentlich malerische, diese dichterische Beschreibungen nennen. Jene und diese haben ihren

sondern nur flüchtige Skizzen; weil ich voraus-
setze, daß sich die Leser das Detail derselben,

Werth und ihre Verehrer; die erstern indessen, welche mir für Künstler und Liebhaber oder Kenner der Theorie gerade die belehrendsten zu seyn scheinen, haben einige, wie mich dünkt, ungegründete Vorurtheile gegen sich, welche zum Theil Ursache seyn mögen, daß man sie so selten findet. Erstens: Man glaubt sie könnten niemanden interessiren, weil sie nicht verständlich wären; aber wer Liebe zur Kunst, anschauliche Kenntniß von Landschaftsgemälden und eine reizbare Phantasie hat, auch die Kunstwörter, durch welche sich hier, wo man sie ohne Anstoß brauchen kann, vieles zugleich so kurz und bestimmt ausdrücken läßt, verstehet, nimmt sich gewiß etwas aus der Beschreibung und lies't sie gern. Zweytens: Glaubt man, es sey ein geistloses Geschäft, dergleichen Beschreibungen zu machen. Dies mag es seyn, wenn man nur eine kahle Spezifikazion von allen Objekten macht, die in der Szene da sind; aber gewiß gehört Nachdenken, Einbildungskraft, Witz und Gewandtheit im Ausdrucke dazu, wenn man durch Worte anschaulich machen will, welche charakteristischen Züge jene Objekte haben und wie sie mit einander zusammengestellt und verbunden sind. Drittens scheinen manche zu glauben, man dürfe von Land-

wenn ihnen noch gegenwärtig ist, was ich in diesem Abschnitte darüber gesagt habe, leicht selbst ausführen können.

Zweytens: Aus dem vorangeführten Grunde muß man auch die Gefühlsarten,

schaften (so wie überhaupt von allen schönen Kunstwerken) nie reden, ohne in poetische Ekstase zu gerathen; welches doch bey mündlichen Unterredungen über Gemälde und selbst vor Gemälden so wenig immer der Fall ist, daß man es so gar für Affektazion hält, wenn jemand seine Urtheile niemals in unbefangener, ruhiger Prose mittheilt. Auch kann eine solche Beschreibung, wenn sie wirklich das Charakteristische der Landschaft herausheben soll, nie blos beschreiben, sondern muß immer auch über die Wirkung derselben auf den Anschauer kurz und kräftig einiges andeuten, also wie ich in der letzten Note des zehnten Abschnitts gesagt habe, ein wenig poetisch werden; nur darf, wenn es keine ganz poetische Beschreibung seyn soll, die Schilderung des Effekts der Szene oder vielmehr des davon affizirten Individuums nie zur Hauptsache werden.

Alles übrigens, was ich hier und an mehrern andern Stellen über Landschaftsbeschreibungen gesagt habe, scheint mir auch auf Beschreibungen englischer Gärten und malerisch-schöner Natursszenen anwendbar zu seyn.

von denen man spricht, dadurch kenntlicher zu machen suchen, daß man die Arten von Anschauungen und Begriffen, auch Urtheilen oder Gedanken (die aus den erstern zusammengesetzt sind) bezeichnet, welche mit diesen Gefühlen zu erwachen und durch diese Gefühle belebt zu werden pflegen. Je besser man durch seine Worte gerade die Vorstellungen, besonders die sinnlichen Anschauungen, an welche die Gefühlserinnerungen des Lesers assoziirt sind *), zu treffen weiß, desto sicherer ist man von ihm verstanden zu werden.

Drittens: Thut man dies, giebt man die Arten von Vorstellungen an, die in dem Gemüthszustande, den man beschreibt, zu erwachen pflegen, so wird man immer auch gewisse Klassen von Vorstellungen, die eine unmittelbare Beziehung auf die Person des Anschauers haben, mit aufführen, z. B. Erinnerungen an das, was er gewünscht und gehofft, gewollt und

*) Von diesen habe ich in der ersten Note des zehnten Abschnitts gesprochen.

gethan, gelitten und genossen hat u. s. w. Nun behauptet man zwar damit nicht, daß dergleichen Vorstellungen allemal belebt werden müßten, so oft die Anschauer einer Landschaft durch den Ausdruck derselben in den beschriebenen gerührten Gemüthszustand versetzt werden; im Gegentheile weiß man, daß die meisten Anschauer (wenigstens bey gemalten Landschaften) ohne in sich einzukehren, nur allgemein-interessante nicht individuell-interessante Vorstellungen zu verfolgen pflegen. Indessen dient doch die Anführung der letztern bey der Beschreibung solcher Gemüthsstimmungen dazu, daß die Gefühlsarten, aus denen diese bestehn und entstehen, vielen Lesern kenntlicher gemacht werden.

Viertens: Wenn man durch die Aufzählung solcher sowohl allgemein- als individuell-interessanter durch Gefühle belebter Vorstellungen eine Gemüthsstimmung beschreibt, schildert man sie freylich so, wie sie sich in einem an Geist und Herzen sehr gebildeten (verfeinerten und veredelten) Menschen ausnimmt.

Indessen braucht man deswegen nicht vorauszusetzen, daß der, dem man sich mittheilt, gerade selbst diesen Grad von intellektueller und moralischer Ausbildung erreicht haben muß, um sich von der beschriebenen Gemüthsstimmung eine Idee zu machen; eben so wenig als man damit zu verstehen geben will, daß man sich selbst auf dieser Stufe der Vollkommenheit befindet. Man nennt vieles, was man sich in der Seele eines sehr kultivirten und moralisch-guten Menschen mit seinen Gefühlen verbunden denkt; damit jeder, dessen Verstand und Herz, wo nicht ganz ausgebildet und in Ordnung gebracht, doch auch nicht ganz vernachläßigt und verwildert ist, etwas finden kann, daran er erkennt, von welchem Gemüthszustande die Rede ist.

Fünftens will man also auch durch eine solche Schilderung nicht andeuten, es müßten alle Arten von Anschauungen und Begriffen, die man anführt, jedesmal die Seele beschäftigen, so oft sie sich in der geschilderten Stimmung befindet. Man kann allerdings in dieselbe versetzt seyn und doch nur eine der genann-

ten Arten von Vorstellungen verfolgen, Bilder oder Begriffe, Phantasien oder Reflexionen, allgemein- oder individuell-interessante Vorstellungen, Erinnerungen oder Projekte u. s. w.

Sechstens müssen freylich dergleichen Gemüthsstimmungen so beschrieben werden, wie sie in Anschauern da sind und sich äussern, welche dazu die gehörige Disposizion haben und alle die oben im siebenten Abschnitte angegebenen Bedingungen, unter denen Landschaften ihre vollständige Wirkung thun können, erfüllen. Deswegen wird aber nicht behauptet, als müsse dies immer der Fall seyn; im Gegentheile kann man recht gut wissen, daß dies gemeiniglich nicht geschieht, daß man meistens viel zu sehr bald durch äussere Umstände, bald durch Kunstbemerkungen gestört wird, um sich eines harmonischen gerührten Gemüthszustandes bewußt zu werden, daß man dann oft zwar Reverien beginnt, aber nicht verfolgt, und daß dann meistens nur ein Paar flüchtige Gedanken aufgeregt werden, die durch die entfernte Aehnlichkeit, die sie mit einander haben, kaum

eine dunkle Ahndung von der Harmonie der Gefühle geben, die in der Seele lebendig sind und jene Gedanken einander ähnlich machen und mit einander verbinden. Nur nimmt man an, daß deswegen niemand die Existenz und Möglichkeit solcher Gemüthsstimmungen leugnen und behaupten darf, andere könnten sie nicht haben, weil er sie nie gehabt hat, und er selbst werde sie niemals aus eigener Erfahrung kennen lernen, weil sie ihm bisher unbekannt geblieben sind.

Siebentens endlich scheint es mir wohl gethan, wenn man sich bey der Beschreibung solcher Gemüthsstimmungen der Kürze befleißigt und die Schilderungen derselben lieber mit einigen wenigen Hauptumrissen hinwirft, als sie weitläufig und sorgfältig ausführt. Man ist alsdenn nicht in Gefahr, zu viel von den Eigenthümlichkeiten seines Kopfes und Herzens einzumischen, mit welchen der Leser nicht einstimmen und sympathisiren kann, und läßt diesem mehr Freyheit die Idee, die man ihm mittheilen will, nach seinen eignen, individuellen

Erfahrungen sich weiter auszubilden. Auch verwahrt man sich dadurch am besten vor jener beliebten Fülle von Metaphern, Gleichnissen, Antithesen, Exklamazionen u. s. w. welche da, wo man, wie etwa in einer Reisebeschreibung, durch eine sinnreiche oder sentimentalische Geschwätzigkeit ergötzen oder rühren will, ihren großen Werth haben kann, welche aber da, wo es auf Belehrung und Erweckung des Nachdenkens, auf Ordnen, nicht auf Vermehren des in dem Leser schon vorhandenen Vorraths von ästhetischen Anschauungen und Begriffen abgesehn ist, wie in theoretischen Schriften, meines Bedünkens durchaus nicht an ihrem Platze ist.

Ich theile die Landschaften von vollkommen harmonischen Ausdrucke nach den verschiedenen Arten des ästhetischen Ausdrucks, den ihnen der Künstler geben kann, in vier Klassen und unterscheide also auch viererley Arten von Gemüthsstimmung, die sie hervorbringen können.

A. Gemüthsstimmung erzeugt durch Landschaften vom ästhetischen Ausdrucke des Großen.

Komposizionen von Objekten, die alle in ihrer Art groß sind und auf zweyerley Weise zusammengestellt werden können.

Erstens: Gesperrte, verschlossene Szenen. Große Erd= Felsen= oder Laubmassen im Vorgrunde. Hohe Berge oder Felsenwände, hohe, und alte Bäume, auch, wenn die Szene bewohnt seyn soll, große und edle Gebäude. Alle diese Objekte so zusammengestellt, daß sie die Ferne ganz verdecken, oder nur wenige weit draussen liegende Berg= und Gebirgsgipfel sichtbar werden lassen; doch nicht so über einander gepackt, daß sie sich drängen und nicht Raum haben, sich auszubreiten. Aussichten in die Tiefe (wo ein hoher Vorgrund angenommen ist). Mehr große Dunststreifen, als Wolken am duftigen Himmel. Eine milde, oder trübe oder auch dunkle Beleuchtung. (Morgenlicht, Nebel, Mondschein.) Viele dunkle, reine Lokalfarben.

Zweytens: Offne große Szenen. Der Vorgrund wie in den Vorigen. Weit ausgebreitete Meeresflächen, Seen, Stromflächen oder Ebenen, die sich in unabsehliche Fernen verlieren. Große kompakte Körper oder Bäume, die jene Flächen wenig zudecken. Große Wolken und Wolkenmassen an dem offenen Himmel. Eine mäßig helle oder trübe Beleuchtung. (Morgenlicht, Wolkenschatten mit einfallenden Sonnenblicken.) Ein mildes Kolorit.

Gemüthstimmung. Es erwachen in dem Anschauer Gefühle der Achtung; bald der Achtung gegen fremde Größe, der Bewunderung, der Ehrerbietung, bald der Achtung gegen seine eigne geistige Größe (Würde) Gefühle der Erhebung der Seele; etwas anders modifizirt bey Szenen der ersten und zweyten Art. Bey jenen mehr staunendes Verweilen bey diesen mehr freyes, unaufgehaltenes Hinausstreben; dort mehr Stille, hier mehr Leben in der Seele; dort fühlt sie sich mehr fixirt, sie mag etwas Großes (intensive Größe,

multum) ganz auffassen; hier mehr erweitert, sie mag viel Großes (extensive Größen, multa) umfassen.

Gegenstände der Vorstellungen (Anschauungen, Begriffe und Gedanken) die in dieser Stimmung (mit jenen Gefühlen und durch sie) erwachen. Physisch-große Objekte. Intellektuell- und moralisch-große Objekte und Eigenschaften (insbesondere der schaffenden Macht oder Natur als dunkelgedachter Gottheit). Ausgebreiteter Einfluß derselben. Menge der Wesen, die sich wohlbefinden (besonders bey Betrachtung angebauter großer Szenen). Menschen und menschliche Eigenschaften (besonders des Geistes) von ausgebreiteter Wirksamkeit. Lagen, Verhältnisse und Handlungen, in denen sie sich äussern. Einfluß derselben auf die bürgerliche Gesellschaft (besonders bey angebauten Szenen). Aehnlichkeit und Unterschied physisch- und geistig-großer Wesen u. s. w.

Individuell-interessante Vorstellungen. Erinnerungen an Stunden, da die ebengenannten Ideen die Seele beschäftigten,

an edle (zugleich große und wohlwollende) Wünsche, an vielumfassende Plane, welche noch auszuführen oder schon ausgeführt sind u. s. w.

B. Gemüthsstimmung erzeugt durch Landschaften vom ästhetischen Ausdrucke des Starken.

Komposizionen von Objekten, welche zu den großen oder doch wenigstens mittlern ihrer Gattung gehören und welche, weil sie von zweyerley Art sind, auf zweyerley Weise zusammengestellt werden können.

Erstens: Blos starke Objekte, die nicht in Bewegung sind. Zerrissenes Erdreich, Felsen und Felsblöcke, wildverwachsenes Laubwerk auf dem Vorgrunde. Weiterhin trotzige Felsenmassen und große Felsentrümmern oder alte, starke Bäume mit wildgeschwungenen Aesten; jene und diese allein oder beyde mit einander verbunden. Fabriken von massiver Bauart. Wenige Flächen zwischen diesen Objekten; alles nahe zusammengerückt oder auch auf einander gedrängt. Die Ferne versperrt oder

nur wenige Durchsichten auf wilde und rauhe Berge. Mehr Dunststreifen als Wolken an dem meistens zugedeckten, duftigen Himmel. Eine trübe und selbst dunkle Beleuchtung. (Die Dämmerung der anbrechenden Nacht, Mondschein.)

Zweytens: Objekte in Bewegung, welche Gefühle des Starken erregen, mit Objekten der erstern Art verbunden. So können in den eben beschriebenen gesperrten Szenen große Wasserfälle toben, desgleichen Stürme und Ungewitter wüten. Oder die Fels- und Baumpartien sind weiter *aus einander* gerückt; wogende Wasserflächen breiten sich dazwischen aus; vom Sturme getriebene und zerrissene Wolken bedecken den freyer gehaltenen Himmel. Oder die kompakten Körper sind ganz verschwunden, Meer und Himmel sind in Aufruhr, es ist ein Seesturm. Die Beleuchtung wie bey den vorigen Szenen. (Gewitterfinsterniß mit einfallenden grellen Sonnenlichtern. Blitzlichter.

In beyden Arten von Szenen können unreine Lokalfarben angebracht seyn.

Gemüthsstimmung. Es herrschen in der Seele Gefühle der Achtung; bald der Achtung gegen fremde Macht (verbunden mit Anwandlungen von Furcht vor ihren Wirkungen) also der Ehrfurcht, bald Gefühle der Achtung gegen unsere eigene Kraft, an die uns jene Macht erinnert, Selbstgefühl; etwas verschieden modifizirt bey Szenen der ersten und zweyten Art. Bey jenen mehr stilles Bewußtseyn von Kraft, mit der man mögliche, gewaltige Angriffe erwartet; bey diesen mehr lebendiges Kraftgefühl, mit dem man der herannahenden Gefahr entgegentritt; dort mehr Neigung zur Bewunderung intensiv-großer, hier mehr Neigung zur Bewunderung extensiv-großer Kräfte.

Gegenstände der Vorstellungen, die in dieser Stimmung die Seele beschäftigen. Aehnliche gewaltige Naturprojekte und Naturerscheinungen. Kräfte die sie hervorbrachten; Störung des Wohlbefindens lebendiger Wesen durch dieselben. Physische und intellektuelle Macht des Menschen. Moralische Kraft desselben,

wie sie sich äussert in allen wackern Affekten, in den Tugenden des Muths, der Unerschrockenheit, der Standhaftigkeit u. s. w. Menschen, die diese Tugenden besitzen; Lagen, Verhältnisse und einzelne Handlungen, in denen sie sich äussern u. s. w.

Individuell - interessante Vorstellungen. Erinnerungen an Momente, da man über diese Ideen spekulirte, da man sich seiner physischen und geistigen Kraft bewußt ward, da man sie anzuwenden, dem Schicksale, der Sinnlichkeit entgegenzukämpfen beschloß, da man unüberwindlich blieb u. s. w.

C. Gemüthsstimmung erzeugt durch Landschaften vom ästhetischen Ausdrucke des Schönen in Ruhe.

Komposizionen von Objekten, die zu den mittlern oder kleinen ihrer Gattung gehören.

In die Breite gezogene ferne und nahe Erdmassen und Berge; eben so die Felsen, die wenig durchsichtigen Laubwände und gruppen, die Bauwerke, Wasserspiegel und Ebenen, selbst,

wo viel Himmel sichtbar ist, die Wolken- und Dunststreifen. Wenig Unterbrechungen durch aufstrebende (nicht gelagerte) Gegenstände; am meisten noch durch einzelne Bäume und Baumgruppen, besonders durch solche, die auf den Vorgrund gepflanzt sind.

Die Beleuchtung kann den Ausdruck solcher Komposizionen sehr verschieden modifiziren; daher kann man sie in zwey Arten theilen.

Erstens: Szenen auf die ebenbeschriebene Weise gebaut, in einer trüben, dämmernden, beynahe dunkeln Beleuchtung. (Nebellicht mit einzelnen Sonnenblicken, Abenddämmerung, Mondschein.) Sanftes, mattes Kolorit.

Zweytens: Szenen auf die vorbeschriebene Weise gebaut in einer hellern und muntern, doch nicht glänzenden Beleuchtung. (Abendröthe, mildes Sonnenlicht.) Sanfte, reine Lokalfarben.

Gemüthsstimmung. Gefühle einer sanften Stille der Seele herrschen in ihr bey der Betrachtung beyder Arten von Szenen; doch ist es bey Szenen der erstern Art mehr

das Gefühl der stillen Hingebung im Leiden, Gefühl der Wehmuth; bey Szenen der letztern Art mehr das Gefühl einer stillen, heitern Zufriedenheit.

Gegenstände der Vorstellungen, die die Stimmung belebt, in welche Szenen der erstern Art versetzen. Gemüthsverfassung des Menschen im Leiden, wenn er ruhig duldet, wenn er zwar empfindet, wie viel er verlor oder entbehrt, aber ohne hoffnungsloses Trauern und ohne hastige, leidenschaftliche Sehnsucht *). Lagen, Verhältnisse und Begebenheiten, wo der Mensch diese Gemüthsverfassung *braucht*. Ideen über Schmerz, Trost, Hoffnung u. s. w.

Individuell-interessante Vorstellungen. Erinnerungen an Stunden, da man sich selbst in dieser Gemüthsverfassung

*) So denke ich mir, was Kant S. 122. der Krit. der Urtheilskraft zärtliche Rührungen nennt, (Nachgeben im Leiden nicht ohne Anwendung von Kraft zum Widerstande) die, wenn sie bis zu Affekten der schmelzenden Art steigen, (wenn jene Kraft ganz nachläßt) zu schaalen, nichtsnützigen Empfindeleyen werden.

befand, an das, was man verloren hat, an versagte oder schon aufgegebene Wünsche mit Resignazion oder tröstenden Hoffnungen.

Gegenstände der Vorstellungen, die die Stimmung belebt, in welche Szenen der zweyten Art versetzen. Annehmlichkeiten des Ausruhens von körperlicher oder geistiger Anstrengung. Glückliches Gleichgewicht einer zufriedenen Seele. Freyheit von beunruhigenden Wünschen und Besorgnissen. Frölicher, besonnener, nicht berauschender, aber befriedigender Genuß des Lebens. Lagen und Verhältnisse, welche diese Stimmung gewähren oder begünstigen: Häusliches Glück, erhörte Liebe, ländliche Abgezogenheit, Verborgenheit (bene vixit, qui bene latuit), Einsamkeit u. s. w.

Individuell-interessante Vorstellungen. Erinnerungen an Zeiten und Orte, da man selbst diese stille Zufriedenheit empfand; auch wohl leise Seufzer der Sehnsucht nach Wiedererlangung dieser Stimmung, nach Erlösung von dem, was uns fesselt, drückt oder umhertreibt u. s. w.

D. Gemüthsstimmung erzeugt durch Landschaften vom ästhetischen Ausdrucke des Schönen in Bewegung.

Kompositionen von Objekten, die zu den mittlern oder kleinen ihrer Gattung gehören.

Anhöhen, Berge, Felsen und Bauwerke welche in freyern und kühnern Umrissen emporstreben als in den oben geschilderten Szenen, so wie Wasser- und Erdflächen von freyer geschwungenen Umrissen. Bäume und Sträucher von mannichfaltig geformten und sich durchkreuzenden Stämmen und Zweigen mit leicht und luftig gehaltenen (schwebenden und flatternden) Laube, Mannichfaltigkeit in der Gruppirung; Abwechslung des Hohen und Niedern, des Schmalen und Breiten. Luftige, leichte Wolken am heitern Himmel. Eine helle Beleuchtung. (Morgenstunden, Mittagssonne.) Muntere, reine, selbst bunte Farben.

So mannichfaltig die Komposizionenen dieser Art seyn können, so erwecken sie doch alle eine ähnliche

Gemüthsstimmung. Es erfüllen die

Seele Gefühle munterer Frölichkeit und sanfter Freude.

Gegenstände der Vorstellungen, die diese Stimmung belebt. Lebensgenuß heiterer, sorgenloser, glücklicher Menschen. Physisches und geistiges Wohlbefinden im Schooße der Natur. Orte, Zeiten, Lagen, Verhältnisse, Verbindungen, Eigenschaften des Geistes und Herzens, die jenen Lebensgenuß, jenes sinnliche und geistige Wohlseyn gewähren oder begünstigen.

Individuell - interessante Vorstellungen. Erinnerungen an Stunden, Zeiten, Orte, Verhältnisse, da man des Lebens froh ward, da das Herz der Natur, der Liebe, der Freundschaft sich öffnete. Wünsche nach der Rückkehr solcher Stunden, freundliche Plane, liebliche Träume, frohe Erwartungen, schmeichelnde Hoffnungen u. s. w. *).

*) Vergleicht man die beyden erstern Arten von Gemüthsstimmung mit den beyden leztern, so findet man: Bey jenen ist mehr Neigung zum Nachdenken über die Natur oder Gottheit, bey diesen mehr Neigung zum Nachsinnen über den Menschen; dort ist das Heilige, hier

Zweyter Anhang des funfzehnten Abschnitts.

Noch ist mir nun übrig, etwas über die Erfindung von Landschaften zu sagen, welchen der Künstler möglichst vollkommenen kontrastirenden Ausdruck geben will. Ich werde indessen, wie ich schon oben angezeigt habe, dabey nicht weitläufig seyn. Dergleichen Kompositionen sind nichts anders als Zusammensezzungen von einigen großen Parthien *), deren

das Profane anziehender; dort kommen leichter Ideen über Tugend, hier leichter Ideen über Glückseligkeit empor; dort giebt es mehr Metaphysik, Kosmologie, Theologie und rigoristische Moral; hier mehr Psychologie, Aesthetik und, wenn man will, ästhetische Moral (Moralisiren über den Genuß, das man dem Moralisiren über das Handeln entgegenstellen kann) u. s. w.

*) Daß nicht dann, wenn der Künstler Objekte, die verschiedenartige Eindrücke machen, einzeln durch einander wirft, sondern nur dann wenn er sie parthienweise einander entgegenstellt, dasjenige erzeugt wird, was ich kontrastirenden Ausdruck nenne, habe ich im achten Abschnitte aus einander gesetzt.

jede eine andere Art von harmonischen Ausdruck hat; wie aber diesen der Künstler solchen großen Parthien geben kann, brauche ich nicht aus einander zu setzen, da es genugsam aus dem erhellt, was ich über die Art, wie er ganzen Szenen jede beliebige Art von harmonischen Ausdruck giebt, bisher gesagt habe. Ich füge also blos darüber einige Bemerkungen bey, wie der Künstler dergleichen Parthien von verschiedenen Ausdrucke so zusammenstellen kann, daß sie, wenn die Totalwirkung der ganzen Komposizion aufgefaßt wird, nicht blos eine abwechselnde Reihe bunt durch einander gemischter Gefühle beleben, sondern wirklich einen lebhaften Widerstreit von Gefühlen und von Vorstellungen, die mit diesen Gefühlen verwandt sind, in der Seele des Anschauers erregen, so daß dieser gereizt wird, Vergleichungen des Verschiedenartigen, das in ihm belebt wird, anzustellen. Hierinnen besteht nämlich, wie ich im achten Abschnitte gezeigt habe, die Vollkommenheit des kontrastirenden Ausdrucks. Für diesen scheint mir nun

Erstens nicht so viel, als man erwarten sollte, dadurch gewonnen zu werden, wenn Parthien von Objekten, die alle in ihrer Art groß sind, Parthien entgegengestellt werden, die blos aus kleinen Objekten bestehen; wenigstens dann nicht, wenn die erstern allein oder vorzüglich aus Naturobjekten, die letztern aber allein oder vorzüglich aus Menschenwerken zusammengesetzt sind. Denn die Verschiedenheit der Größe der Objekte wird zwar durch diese Gegensätze allerdings auffallend; aber die Vergleichungen, zu denen man dadurch veranlaßt wird, scheinen mir für die meisten Menschen wenig Interesse zu haben. Was soll man sich auch dabey denken, wenn man z. B. bemerkt, daß eine Hütte oder ein Dörfchen unendlich kleiner ist, als die himmelhohen Berge, an deren Fuße es liegt? Soll man vielleicht über die Größe der Werke der Natur und über die Kleinheit der Werke der Menschen Betrachtungen anstellen? Aber die Werke der Natur und der Menschen haben aus so verschiedenen Ursachen und Absichten einen großen und kleinen Umfang und müs-

sen nach so verschiedenen Maaßstäben gemessen und gewürdiget werden, daß man es, wenn auch nicht auf den ersten Blick, wenigstens bey reiflicherer Uiberlegung immer ein wenig abentheuerlich findet, sie von dieser Seite mit einander vergleichen und in ihrer Verschiedenheit etwas merkwürdiges und nachdenkliches finden zu wollen *).

Eher glaube ich können dergleichen frappante Kontraste des Großen und Kleinen zu

*) Es geschieht freylich zuweilen und man hört es manchmal den Menschen, um ihren Stolz zu demüthigen, vorrücken, wie winzig klein ihre größten Werke gegen die Werke der Natur sind. Aber man weiß schon, wie solche argumenta ad hominem (die wie manche Dekorazionen zu festlichen Feyerlichkeiten nur von weiten gesehen werden, auch nur für einen Tag dienen sollen) zu nehmen sind. Ein andermal kann derselbe Redner oder Schriftsteller sich nicht genug über die Größe der Werke des Menschen verwundern, die er vorher so klein gefunden hat. Und in der That haben wir auch Werke hervorgebracht, deren Umfang man schon ein wenig bewundern kann, z. B. um nur eins anzuführen, die vielen Quadratmeilen Landes, die wir kultivirt haben.

Vergleichungen reizen, welche auf allerley interessante Gedanken führen, wenn Natur der Natur und Kunst der Kunst entgegen gestellt wird, z. B. kleine Hügel und Thälchen hohen Bergen oder niedrige Hüttchen kolossalischen Gebäuden. Indessen scheint mir doch, was man bey solchen Kontrasten sich denket, größtentheils aus Reflexionen über die Objekte (aus ihrer Bedeutung) hervorzugehn, oder aus den verschiedenartigen Gefühlseindrücken, welche ihre Formen machen, (die an kleinen Objekten schöner und mannichfaltiger, als an den einfachen großen Gegenständen seyn können) sich zu entwickeln, weniger aber durch die Verschiedenheit ihrer Größe erzeugt zu werden — kurz mehr aus der verschiedenen Qualität, als aus der verschiedenen Quantität der Objekte zu entspringen.

Es läßt sich daher wohl im Allgemeinen behaupten, daß der Künstler bey Erfindung der Landschaften von kontrastirenden Ausdrucke weit mehr auf Entgegenstellung vetschiedenartiger Formen als auf Entgegenstellung verschiedener Größen zu achten, und von jenen weit mehr

als von diesen für die Totalwirkung seiner Szene zu erwarten hat. Ja es scheint so gar vortheilhaft zu seyn, wenn er (dafern es nicht recht wild in seiner Szene hergehn soll) allzuauffallende Gegensätze des Großen und Kleinen (nämlich des wirklich nicht scheinbar Großen und Kleinen) vermeidet und blos Parthien von großen Objekten mit Parthien, die aus mittlern Objekten bestehen, oder aber Parthien von mittlern Objekten mit solchen, die aus kleinen Objekten zusammengesetzt sind, in seiner Szene zusammenbringt. Er giebt dadurch dem Ganzen eine gewisse gefällige Proporzionirlichkeit oder Eurythmie und kann dabey dennoch wenn er die Lokalgröße, die Formen und die Beleuchtung der Gegenstände gehörig zu variiren und einander entgegenzusetzen weiß, immer noch Kontrast genug in seine Szene bringen. Was nun

Zweytens die Auswahl der zusammenzustellenden Parthien in Hinsicht auf ihre Formen und den davon abhängigen, ästhetischen Ausdruck anbetrifft, so glaube ich wird der Künstler dabey folgendes gegründet finden.

Stellt er Parthien vom Ausdrucke des Großen und Parthien vom Ausdrucke des Starken in einer Szene einander entgegen; so machen zwar beyde verschiedene Eindrücke, aber doch nicht so verschiedene, daß dadurch ein lebhafter Widerstreit von Gefühlen in der Seele entsteht. Die Gefühle des Großen und Starken sind sich zu ähnlich (gleichsam nur Nüancen einer und derselben Farbe) als daß sie mit einander kontrastiren und grell gegen einander abstechen sollten. Das nämliche wird der Künstler bemerken, wenn er Parthien vom Ausdrucke des Schönen in Ruhe mit Parthien vom Ausdrucke des Schönen in Bewegung zusammenstellt. Bey dieser wie bey jener Art von Komposizionen ist zwar viel Kontrast (oder vielmehr Abwechslung) in den Gestalten, die sie dem Auge darstellen, aber nicht in den Eindrücken, die sie auf die Seele machen *).

*) Sie reizen mehr zu Vergleichungen von Aehnlichkeiten, als zu Vergleichungen von Verschiedenheiten, wie die Szenen vom harmonischen Ausdrucke.

Ist ihm nun vorzüglich an dem Kontraste der letztern gelegen — und hierauf kömmt es doch bey Komposizionen dieser Gattung vornämlich an — so wird er besser thun, wenn er entweder Parthien vom Ausdrucke des Großen mit Parthien vom Ausdrucke des Schönen (in Ruhe oder Bewegung) zusammenbringt oder den letztgenannten schönen Parthien solche entgegenstellt, die den Ausdruck des Starken haben. Denn diese beyden Arten von Komposizionen erregen wirklich durch die Verschiedenheit der Gefühle und Vorstellungen, die sie beleben, jenen lebhaften Widerstreit, woran man die Vollkommenheit einer Landschaft von kontrastirenden Ausdrucke erkennt.

Indessen hat sich doch der Künstler bey Szenen der erstern Art, wo große und schöne Parthien einander entgegengesetzt sind, wie mich dünkt, sehr in Acht zu nehmen, daß er die beabsichtigte Totalwirkung derselben nicht schwächet, und muß daher Sorgfalt anwenden, die Einfachheit, das Imposante, die Stille und den Ernst jener großen Parthien, so wie die

Mannichfaltigkeit, das Anziehende, die Lebendigkeit und die Freundlichkeit dieser schönen Parthien recht gut herauszuheben und auffallend zu machen, damit sie wirklich grell gegen einander abstechen. Denn es kann ihm sehr leicht begegnen, daß er das Große zu schön und das Schöne zu groß macht; und dann bringt er, indem er der Szene einige Harmonie giebt, ohne doch den Kontrast derselben ganz wegzuschaffen, eine jener zweydeutigen Zusammensetzungen hervor, die weder groß noch schön sind und weder durch vollkommene Harmonie, noch durch frappanten Kontrast den Anschauer in einen bestimmten Gemüthszustand versetzen.

Weniger hat er dies bey Szenen zu besorgen, in welchen er schöne Parthien mit wilden Parthien zusammenstellt, die den Ausdruck des Starken haben. Es ist da beynahe unmöglich, daß beyde Arten von Parthien einander zu ähnlich werden. Wofern beyde nur einigermaßen ihrem Charakter gemäß behandelt werden, so sind die Eindrücke, welche sie auf die Seele machen, immer so verschieden, daß ihr Kontrast

nothwendig der Seele bemerklich werden muß. Szenen dieser Art scheinen also vorzüglich zum kontrastirenden Ausdrucke geeignet zu seyn und die Aufmerksamkeit des Künstlers, der in dieser Gattung etwas Vollkommenes zu schaffen wünscht, vorzüglich zu verdienen.

Drittens: Die Beleuchtung allein kann schon Kontrast in den Ausdruck einer Szene bringen, wenn auch diese durchaus von Parthien zusammengesetzt ist, welche durch ihre Formen einerley ästhetischen Ausdruck haben. Fällt nämlich auf eine solche blos aus großen, oder starken, oder schönen Objekten zusammengebaute Landschaft das Licht dergestalt, daß in einem beträchtlich großen Theile derselben das Helle, in den übrigen Parthien hingegen das Dunkle prädominirt; so wird dadurch die Wirkung, welche die ästhetischen Eindrücke der Szene hervorbringen, auf verschiedene Weise modifizirt. eine ganz andere Wirkung thut, z. B. in einer durchaus großen Szene das lichte Gebirge in der Ferne und das dunkle Felsenthal des Vor- und Mittelgrundes, wenn auch beyde gleich

imposant oder majestätisch sind; jenes ist freundlicher, dieses ernster. Verschiedenartige Eindrücke machen also allerdings solche Szenen; indessen kann man doch nicht von ihnen sagen, daß ihre Eindrücke mit einander kontrastiren, nämlich in dem Sinne, in welchem ich dieses Wort hier und im achten Abschnitte immer gebraucht habe *). Dazu sind sich jene Ausdrücke zu ähnlich; sie sind, wie ich vorhin von den Eindrücken mancher Arten von Formen gesagt habe, nur Nüancen einer und derselben Farbe, welche zwar von einander verschieden sind, aber

*) Gewöhnlich pflegt man freylich jeden Gegensatz von Objekten, die durch Form, Beleuchtung und Farbe sich auffallend von einander unterscheiden, einen Kontrast zu nennen. Aber es können Gegenstände, welche ähnliche Eindrücke machen, sehr verschieden geformt, beleuchtet und gefärbt seyn; werden diese einander entgegengesetzt, so machen sie zwar einen Kontrast für's Auge, aber nicht für die Seele. Von erstern ist aber hier nicht die Rede. Auch in Szenen von harmonischen Ausdrucke können und müssen so gar, wenn sie viel Abwechslung haben sollen, jene Kontraste für's Auge Statt finden.

nicht gegen einander abstechen. Solche Szenen können also auch füglich zu den Landschaften von harmonischen Ausdrucke gerechnet werden, und machen blos eine Unterart oder Spielart dieser Gattung aus.

Fällt hingegen eine solche Beleuchtung auf Szenen, die auf die vorhin angeführte Weise aus großen und schönen Parthien oder aus Parthien vom Ausdrucke des Starken und des Schönen zusammengebaut sind, so ist sie unstreitig ein sehr wirksames Mittel, den Kontrast im Ausdrucke des Ganzen zu verstärken. Der Künstler wird, wie leicht zu erachten, in diesem Falle das Helle und Dunkle so zu vertheilen suchen, daß durch jenes die Freundlichkeit und Anmuth der schönen Parthien, so wie durch dieses der Ernst und das Rauhe der großen oder wilden Parthien noch mehr herausgehoben und auffallend gemacht wird. Versteht er nun übrigens noch auf die oben beschriebene Art die Wirkung der Beleuchtung durch ein übereinstimmendes Kolorit zu verstärken, weiß er das Muntere und Stille, das Lachende und Unfreundliche,

das durch passend gewählte Lokalfarben entsteht, glücklich einander entgegen zu stellen und dennoch, ohne buntschäckicht zu malen und das Auge zu zerstreuen, durch Ton und Harmonie das Ganze zusammen zu halten: so darf er, wie mich dünkt, sicher hoffen, auch in dieser Gattung Produkte hervorzubringen, welche von Seiten ihres Ausdrucks wenig oder nichts mehr zu wünschen übrig lassen.

Verbesserungen.

Im ersten Theile.

S. 45. Zeile 7. ist das Wort: genug wegzustreichen.
S. 47. Z. 6. der Note ist das Wort: sie wegzustreichen.
S. 51. Z. 9. Statt: daß wir Zwecke, lies: daß wir über Zwecke.
S. 194. Z. 11. der Note lies: nun, für: um.
S. 246. Z. 2. der Note lies: ersten, für: ernsten.
S. 325. Z. 5. Statt: wie, lies: wo.

Im zweyten Theile.

S. 32. Z. 15. ist: auch wegzustreichen.
S. 227. Z. 5. Statt: nach meiner, lies: nach der gemeinen.
S. 235. Z. 2. der ersten Note lies: meistens, für: wenigstens.

Bayerische StaatsBibliothek
Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Semler, Christian August,

Untersuchungen über die höchste Vollkommenheit in den Werken der Landschaftsmalerey für Freunde der Kunst und der schönen Natur

Bd.: 2

Leipzig 1800

Bamberg, Staatsbibliothek -- JH.L.art.o.72#2
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11711645-6
VD18 80526039-001